# ESEMPLARE
*O SIA*
## SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO
DI
## CONTRAPPUNTO FUGATO
DEDICATO
*All' Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore*
# GENNARO ADELELMO PIGNATELLI
ARCIVESCOVO DI BARI

DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE
Accademico dell' Instituto delle Scienze, e Filarm.

*PARTE SECONDA.*





IN BOLOGNA



Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.
*Con licenza de' Superiori.*

# ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISSIMO MONSIGNORE.

*EGli è da gran tempo, Monſignore Illmo, e Rmo, che ſentivami acceſo d' un vivo deſiderio di darvi qualche pubblica teſtimonianza dell' alta ſtima in cui ho mai ſempre avuto il ſublime voſtro merito, e della sì giuſta e ben dovuta mia riconoſcenza per la ſomma benignità, e parzialiſſimo amor voſtro, di cui mi ſiete ſtato ſempre sì liberale, e corteſe. Ravvivaſi queſto mio ardente deſiderio ogni volta che alla mia mente ſi preſentava la veneratiſſima voſtra Perſona con quel sì ricco, e nobil corteggio di tante belle, e amabili prerogative, che in Voi sì luminoſe riſplendono, e che meritamente a Voi ne tirano la riverenza, l' amore, e l' univerſale ammirazione. Veniva creſcendo ancora al rinnovarſi nella mia memoria que' tratti voſtri gentili, e affettuoſi verſo di me praticati nel tempo che nel voſtro ſoggiorno in queſta Città mi degnavate delle voſtre grazioſe viſite, e della giocondiſſima voſtra converſazione. Per la qual coſa ſono ito più volte meco ſteſſo diviſando in qual maniera per avventura recar poteſſi a buon fine queſto mio deſiderio. Ma come mai luſingarmi d' ottenerne l' intento, ſe dando un ſolo ſpaſſionato riſteſſo alla mia meſchinità, queſta me*

*ne*

*ne faceva venir meno ogni speranza? Se non che, nel mentre che stavami coll' animo abbattuto, e pieno di scontentezza per non trovar maniera di venir a capo del mio disegno, ecco risovvenirmi in buon punto il vostro nobil genio per la Musica, e il finissimo vostro discernimento delle grazie, e bellezze della medesima, anzi l' averla Voi ancora talora negli anni più floridi di vostra età esercitata per recare qualche sollievo alla vostra mente continuamente applicata allo studio delle Scienze più sublimi da Voi acquistate in sì eminente grado da non avere punto di che emulare agli Uomini più dotti, e rinomati della nostra Italia; nel risovvenirmi, dissi, l' animo vostro tutto propenso, e ben formato per la Musica, gittai uno sguardo su questo Esemplare, o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto, e mi sentii tosto rincorato, e gagliardamente stimolato a farvene una rispettosa offerta sulla viva fidanza, che sarebbe stata da voi cortesemente accolta, e come cosa di vostro genio, e altresì come un' attestato della mia rispettosa osservanza, e del riconoscente animo mio. Su tale riflesso per tanto mi son fatto cuore di presentarvela, supplicandovi a degnarla del vostro benigno aggradimento, che in tal guisa avrò il piacere di vedere adempiute le mie speranze, e soddisfatto in qualche maniera l' antico mio desiderio. Le Composizioni che formano questa Raccolta d' Esempj certamente lo meritano, essendo nobili parti de' più celebri, ed eccellenti Compositori di Contrappunto, che siano stati da tre secoli a questa parte, e se fra le molte gravissime vostre occupazioni inseparabili da quella eminente dignità, che sostenete con tanto vostro decoro, e con tanto vantaggio di codesta vostra rispettabilissima Diocesi, non isdegnarete di dar loro una benigna occhiata, le ravviserete ben degne di tutta la vostra più grata accoglienza. Le Osservazioni poi da me aggiunte, ad ognuna di loro unicamente per il buon cuore di giovare ai Giovani Compositori, loro additando con la scorta degli anzidetti insigni Maestri la vera maniera di comporre in Contrappunto, se non meritano il vostro aggradimento per la loro debolezza, lo sperano nondimeno per l' animo affettuosissimo, e rispettosissimo di chi si dà l' onore di offerirvele. Piacciavi per tanto, Monsignore Illm̃o, e Rm̃o, d' accoglierla con la solita umanissima vostra degnazione, come spero, e di bel nuovo ve ne supplico, che così e l' une, e le altre se ne andranno liete, e fastose recando in fronte il glorioso vostro Nome, e tutte giulive per l' onore che loro ne verrà dall' essere da Voi graziosamente accolte; ed io intanto col più profondo rispetto inchinato al bacio della Vostra Sagra Veste con più di coraggio mi darò il bel vanto d' essere*

*Di V. S. Illm̃a, e Rm̃a*

*Bologna li 25. Aprile 1775.*

*Umilissimo devotissimo obbligatissimo Servitore*
*F. Giambattista Martini.*

# PREFAZIONE.

AVendo nella Prima Parte di questo Esemplare esposte le Regole più esenziali di Contrappunto, singolarmente per comporre sopra del Canto fermo, era ben di dovere, che per compimento dell' Opera, io dimostrassi ai Giovani Compositori l' Arte di comporre le Fughe. Questa è quella parte di Musica universalmente sempre tenuta in gran pregio (1), la quale più d' ogni altra richiede nel Compositore una perfetta cognizione delle Regole, talche senza un pieno possesso delle medesime per quanto sia abbondante di foco, di buon gusto, e secondo d' idee non arriverà già mai ad esercitarla con decoro, e perfezione. Questa altresì, non ostante la varietà dello Stile di quando in quando introdotta nella Musica, si è sempre conservata sino a' giorni nostri, e col variarsi dello stile, e del gusto, sebbene abbia patita qualche alterazione, e benchè alcuni pochi Compositori, mal sofferenti della fatica, si studiino di screditarla, e bandirla dalle loro Composizioni, con tutto ciò, ad onta d' ogni loro sforzo, si è sempre mantenuta, e tutt' ora si mantiene la stessa, come saggiamente ha avvertito Mons. Marpourg, il quale nel suo pregievole *Traite de la Fugue, et du Contrepoint a Berlin* 1756. Egli si esprime: *Fra tutti li generi di Composizione, la Fuga è la sola, che si è sempre sostenuta contro li capricj della moda. Li Secoli non l' hanno punto fatta cangiar di forma; e le Fughe composte di cento anni fa, sono ancora così nuove, come se fossero composte a' giorni nostri* (2). In fatti in quasi tutte le sorta di Musica, fuori di quella, che è di una sola Voce senza alcun accompagnamento, incontrasi qualche specie d' Imitazione, che come vedremo è una parte della Fuga, essendo cosa naturale, che nel cantare, nel sonare in compagnia, uno procuri in qualche modo d' imitar l' altro; e l' istessa Musica Teatrale, con tutto che sia aliena dagli Artificj più singolari, che ci insegna l' Arte di Contrappunto, e unicamente cerchi il puro diletto, ciò non ostante rare rarissime sono quelle Arie, nelle quali non ritrovisi introdotta qualche vicendevole *Proposta*, e *Risposta*, singolarmente fra gli Strumenti, che accompagnano il Cantante. Ne abbiamo un' evidente riprova nei Duetti, Terzetti, Quartetti Teatrali, i quali principalmente sono composti di *Proposte*, e di *Risposte*, che gli Attori vicendevolmente fra di loro si danno. Che più! vediamo intro-



(1) *P. Athanas. Kircherus Musurgia Univers. lib.* 5. §. 2. *T.* 1. *pag.* 368. Principalis figura apud Musicos Fuga est, quæ tanto in precio habetur, ut non pro artificiosa cantilena habeatur, quæ non laboratissimis referta sit fugis; & itanè quemadmodum ex figurarum artificioso contextu in Oratoria facultate Rhetoris elucet ingenium, ita & Musici ingenium felix ex fugarum longè pulcherrima serie, æstimandum est.

(2) *Preface*. De tous les genres de composition, la fugue est la seule qui se soit toûjours soutenuë contre les caprices de la mode. Les siècles ne l' ont point fait changer de forme; et les fugues composèes il y a cent ans, sont encore aussi neuves que si elles l' avoient été de nos jours.

dotto a' giorni noſtri da uno de' più eccellenti Compoſitori di Muſica Drammatica Niccola Piccini un Canone all' Uniſſono a due Voci ſu quelle parole del Dramma giocoſo intitolato: *La buona figliuola*, che dice: *E' tal contento, quello ch' io ſento*, il quale fa piena teſtimonianza, che il Contrappunto Fugato, per quante mutazioni di ſtile, di guſto, di vivacità, d' idee ſiano ſtate a' giorni noſtri introdotte, non è però in alcun modo sbandito dalla noſtra Muſica, e ſpecialmente Eccleſiaſtica, nella quale, non oſtante le tante vivaci, e brillanti idee introdottevi, ſi conſerva ancora appreſſo ſingolarmente i più periti Maeſtri. A queſti ſi deve la gloria di avervi aggiunto un ſingolar pregio, che conſiſte in renderle più naturali, e dilettevoli col toglier loro una certa durezza, che le rendeva nojoſe, e ſpiacevoli agli Aſcoltanti (1); e queſto appunto è quel pregio, che i Giovani Compoſitori ad ogni coſto procurar debbono alle loro Fughe, e che mai abbaſtanza può loro raccomandarſi. Quindi dopo d' avere dagli Eſempj di queſta Seconda Parte, e da tanti altri più eccellenti Maeſtri rilevato quanto inſegna l' Arte per comporre qualunque ſorta di Fuga, debbono uſare tutto lo ſtudio per render le loro Fughe paſtoſe, dilettevoli, e grazioſe, con abbelirle di quegli ornamenti proprj di tal ſorta di Muſica, reſtando perſuaſi, che una Fuga condotta con tutte le più eſatte Regole dell' Arte, non giunge che a ottenere qualche ammirazione, e applauſo non ſempre ſincero di pochi Profeſſori di Muſica, ma nell' iſteſſo tempo viene a recar noja, e ſvogliatezza a tutto il numero degli Uditori. Debbono altresì nel comporre le Fughe adattarſi alle circoſtanze, poichè non tutte le Fughe richieggono gl' iſteſſi ornamenti, eſſendo fuor di dubbio, che in una Fuga a quattro, e più Voci, che deve eſſere cantata dal ripieno di tutte le Voci coll' accompagnamento di tutti gli Strumenti in una Muſica copioſa di Parti, non devono introdurſi quegli ornamenti, e quei vezzi, che ſono proprj d' un Duetto, d' un Terzetto concertato, e cantato dalle ſole Parti di cui è compoſto, perchè quella diſpoſizione, che ritrovaſi nelle Parti di Concerto, non ritrovaſi nelle Parti del Ripieno, e quegli ornamenti, che perfettamente verranno eſeguiti da pochi, non poſſono eſſere eſeguiti eſattamente da molti. Egli è pure il bel pregio d' un Compoſitore il ſaperſi adattare a tutte le circoſtanze, e a tutti gli Stili, ma per giungere a tanto, è neceſſario, che abbia un poſſeſſo non ordinario di tutta l' Arte del Contrappunto, perchè nel condurre una Fuga occorre di far uſo di qualunque artificio, e di tutte le Eccezioni, che ci inſegna il Contrappunto. E pur anche neceſſario un poſſeſſo non mediocre di tutte le Specie di Contrappunto Doppio, mentre rare rariſſime ſono le Fughe, nelle quali non ſi trovi introdotta qualche Specie di Contrappunto Doppio (2). Sin quì abbiamo parlato della Fuga in generale, reſta ora a parlare in particolare, con dimoſtrare con tutta la poſſibile chiarezza, e brevità quanto occorre per condurre a buon termine una Fuga. RE-

(1) *Joan. Joſeph Fux Gradus ad Parnaſſum lib. 2. Exercit V. Lect. 4. pag. 165.*
(2) *Vedi la prima Parte di queſto Eſemplare pag. 33. ſeg.*

# REGOLE
# PER COMPORRE LA FUGA.

## *Definizione della Fuga.*

VArj furono i vocaboli, coi quali fu chiamata questa sorta di Contrappunto; l' uno di *Fuga*, che è il più universale, e comune fra i Professori di Musica (1), che in appresso spiegaremo; l' altro di *Conseguenza* (2), perchè dopo la *Proposta* formata da una Parte cantante, ne viene conseguentemente dopo un dato tempo, la *Risposta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è stato detto da un' altra. L' ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un' altra. Presentemente daremo la difinizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più usuale, e riproduremo quella del Zarlino, che fu riferita alla pag. 55. nella prima Parte di questo Esemplare, come la più esatta, e compita in tutte le sue parti. La *Fuga* dice egli, *e la Repplica, o Reditta di una particella, ovvero di tutta la modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena: da un' altra parte, ovvero dalle altre parti del concento, procedendo l' una dopo l' altra per alquanto spacio di tempo per gl' istessi Intervalli nello istesso suono, o voce; o veramente per una Diapason*, cioè Ottava, *ovver Diapente*, cioè Quinta, *o pure per una Diatessaron*, cioè Quarta *più grave, o più acuta* (5).

## *Del Soggetto, o sia Proposta.*
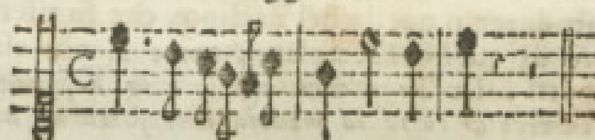
SIccome la *Fuga* è composta di *Proposta*, e di *Risposta*, come si deduce dalla Definizione descritta, perciò in primo luogo esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore quanto spetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Proposta*. Fu chiamata questa coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono dedotte dopo di essa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata *Soggetto*, come spiega il Zarlino (8) *di ogni composizione musicale si chiama quella*

 Par-
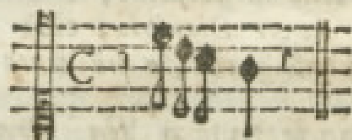
(1) *M. Sebastien de Brossard. Dictionaire de Musiq. pag. mihi* 39. *I. I. Rousseau Diction. de Musique pag.* 114.
(2) *M. Sebast de Brossard. loc. cit.*
(3) *Zarlino Inst. Harmon. P.* 3. *Cap.* 54. *Ediz.* 1580.
(4) *Petr. Aron de Instit. Harmon. lib.* 3. *cap.* 52. *Scipione Cerreto Napolit. Pratica Musi. lib.* 3. *cap.* 13. *pag.* 212. *Orazio Tigrini Compend. della Musi. lib.* 4. *cap.* 5. *pag.* 107.
(5) *Instit. Harmon. P.* 3. *cap.* 54. *Edit. del* 1573.
(6) *Petr. Aron loc. cit.* Imitatio in Cantilenis sive fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio, sive fugatio: quia Subsequens, vel Antecedens praecedentis voces partis, vel subsequentis easdem nomine, sed locis diversas repetit.
(7) *Orazio Tigrini loc. cit. pag.* 104. *P. Domen. Scorpioni Min. Conv. Rifless. Armon. lib.* 2. *pag.* 173.
(8) *Loc. cit. cap.* 26.

*Parte, sopra la quale il Compositore cava la inventione di far le altre parti della Cantilena, siano quante si vogliano.* Dalla natura, e qualità del Soggetto dipende molto il buono, e cattivo esito della Fuga, onde deve con ogni più esatta diligenza il Giovane Compositore procurare, che sia perfetto in tutte le sue parti. Deve ancora avvertire, che il Soggetto sia d' una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stucchevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarsi *Andamento;* al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto*. Di questi tre Vocaboli se ne è fatta menzione tanto nella prima Parte, che in questa seconda dell' Esemplare, ed ora non sarà che di vantaggio al Giovane Compositore il porli sotto gli occhi l' Esempio di cadauno dei nominati tre vocaboli; e indicarne la natura, e la differenza, che fra di loro passa.
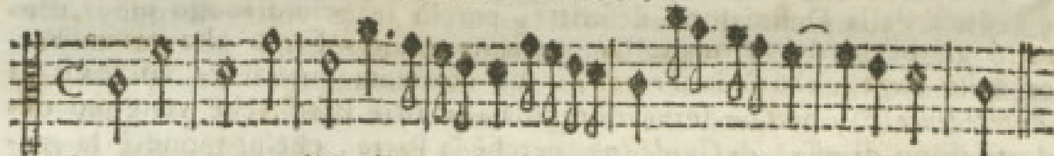
*Soggetto.*



*Attacco.*



*Andamento.*
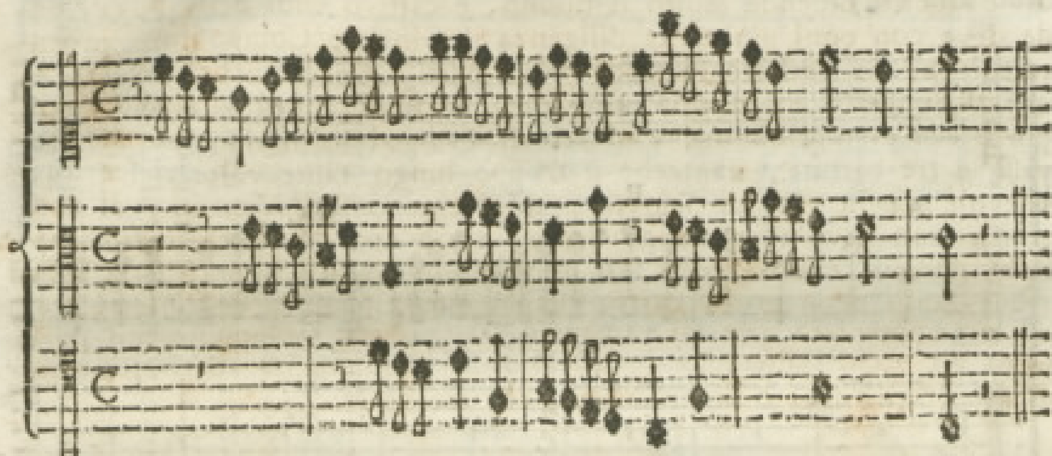


Esporremo le qualità di questi due ultimi vocaboli, riserbandoci a trattare del *Soggetto* in terzo luogo, perchè essendo il più degno, richiede d' esser trattato con più precisione, ed estensione degli altri due.

## *Dell' Attacco.*

L' *Attacco* è una specie di Soggetto breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritte alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti, e loro sia

comodo, come si rileva dal seguente Esempio, che non è, che un semplice abbozzo a tre Voci dell' accennato *Attacco*.
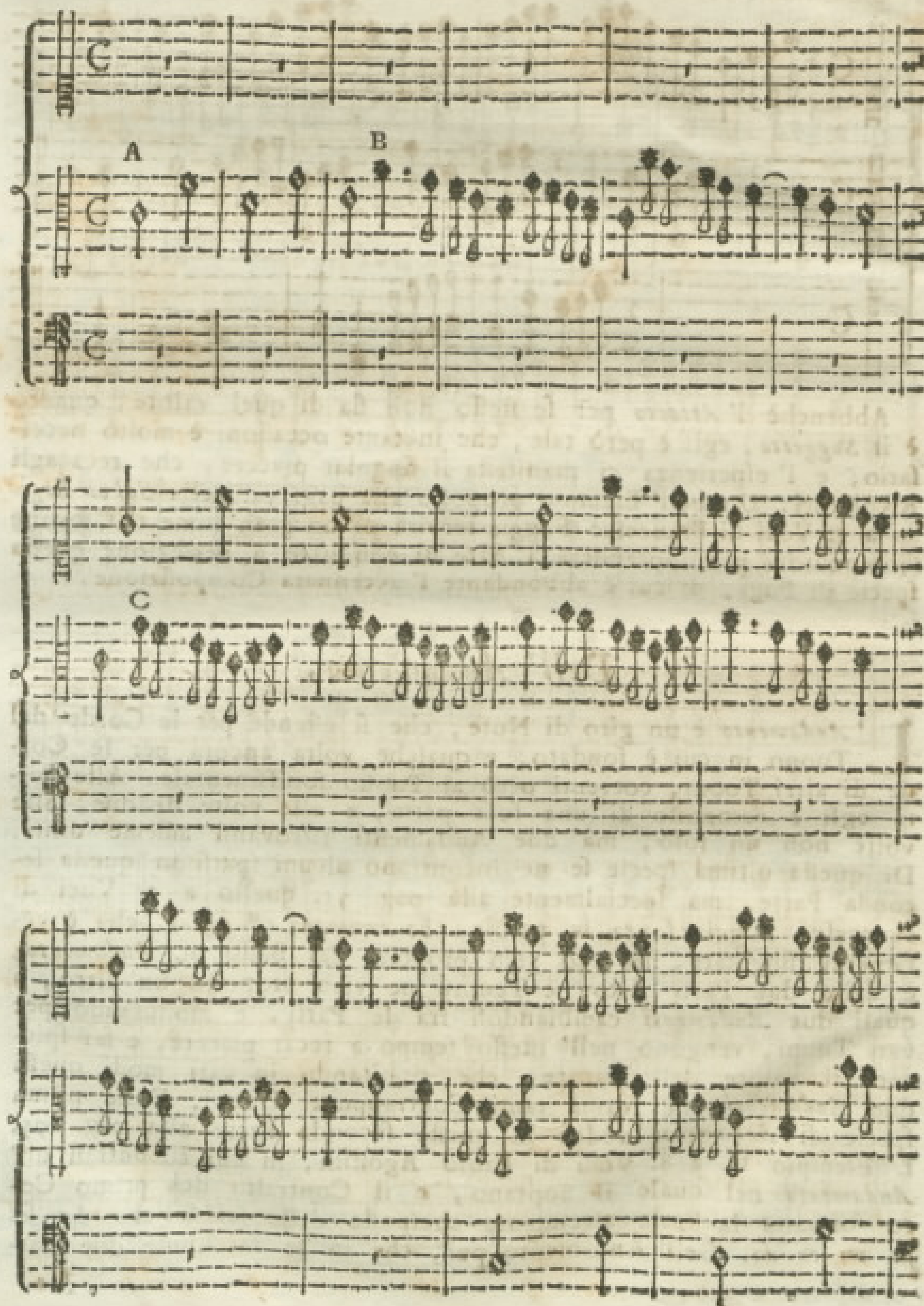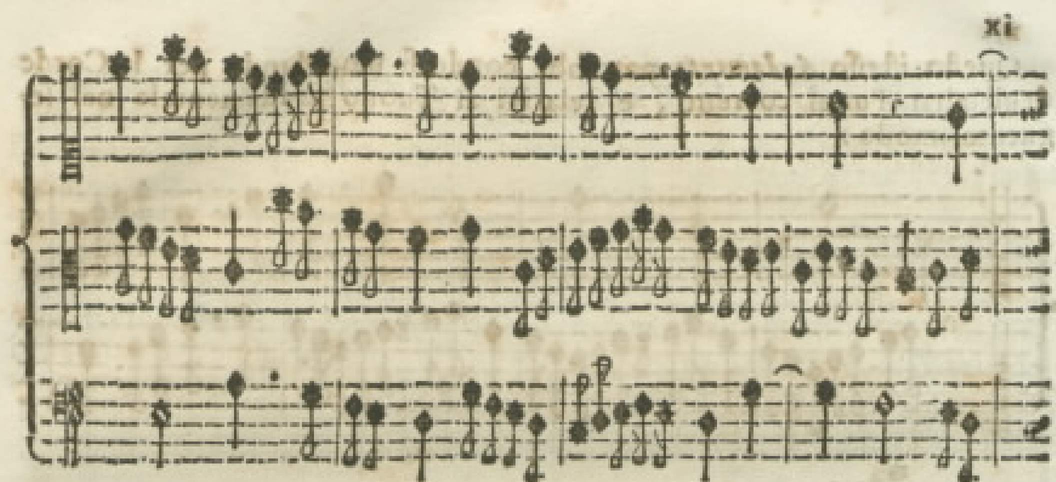


Abbenchè l' *Attacco* per se stesso non sia di quel valore, quanto è il *Soggetto*, egli è però tale, che in tante occasioni è molto necessario; e l' esperienza ci manifesta il singolar piacere, che reca agli Ascoltanti. Un bell' Esempio proposto alla pag. 54. nella *Salve Regina* a 3. Voci di Francesco Foggia servirà di un gran lume al Giovane Compositore per apprendere l' Arte di condurre a perfezione questa specie di Fuga, di cui è abbondante l' accennata Composizione.
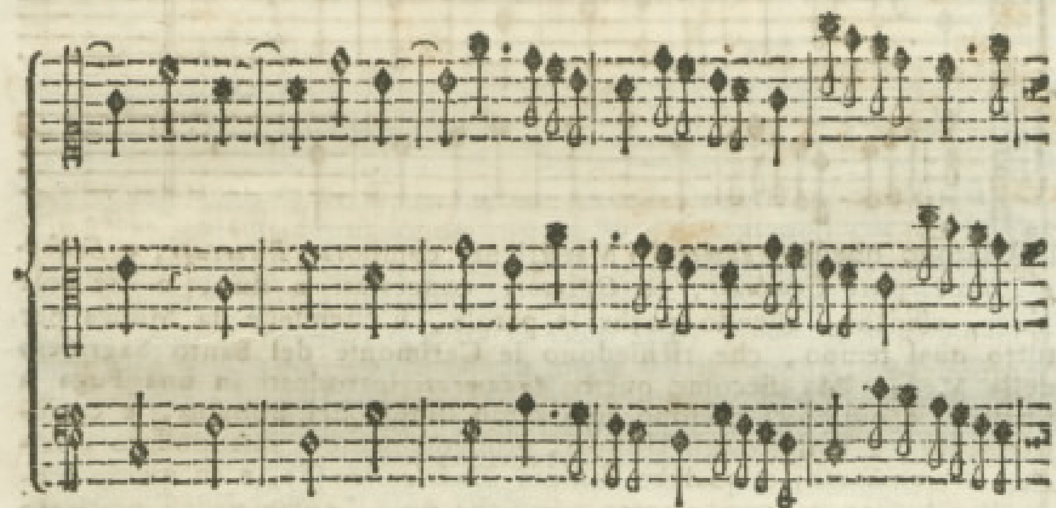
## *Dell' Andamento*.
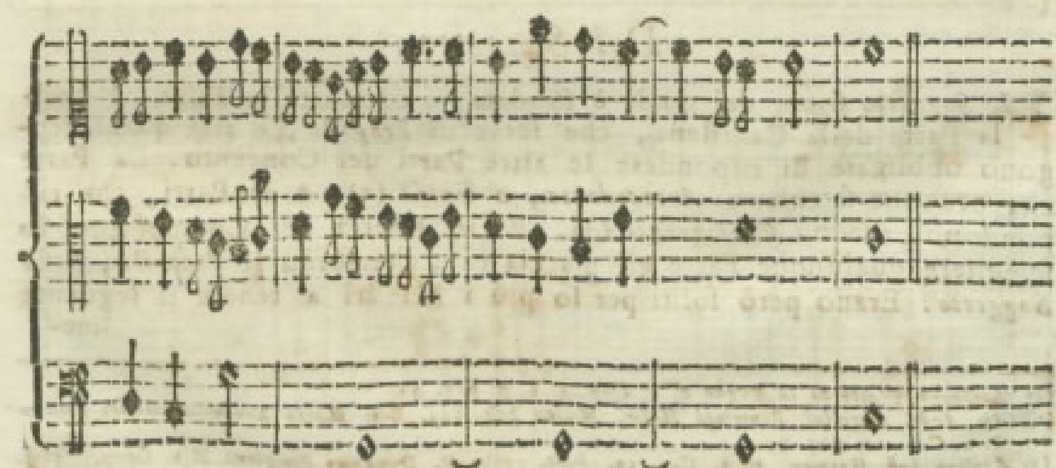
L' *Andamento* è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in cui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è composto di una sola parte, e alle volte di due; alle volte non un solo, ma due Andamenti ritrovansi assieme uniti. Di questa ultima specie se ne incontrano alcuni sparsi in questa seconda Parte, ma specialmente alla pag. 51. quello a 3. Voci di Francesco Foggia sopra le parole: *Et inventus est justus*, che è veramente singolare. In esso vien proposto dal Basso un' *Andamento*, e dalle due Parti Alto, e Tenore ne vien proposto un' altro, i quali due *Andamenti* cambiandosi fra le Parti, e modulando per varj Tuoni, vengono nell' istesso tempo a recar piacere, e far spiccare il valore dell' Autore, che rivoltando in varj modi questi due *Andamenti*, ne forma tanti Contrappunti Doppj. Della prima specie di *Andamento* vedasi in questa seconda Parte alla pag. 295. L' Esempio II. a 8. Voci di Paolo Agostini, in cui riscontrasi un' *Andamento* nel quale il Soprano, e il Contralto del primo Coro formano la Scala ascendente composta dalle sei Sillabe *La sol fa mi re do*. Dell' Andamento poi, che in se racchiude due Parti,

ti, eccone un piccolo Saggio nel ſeguente Eſempio. La prima parte ſi eſtende dalla Lettera (A) ſino alla (B), e la ſeconda dalla (B) ſino alla (C).
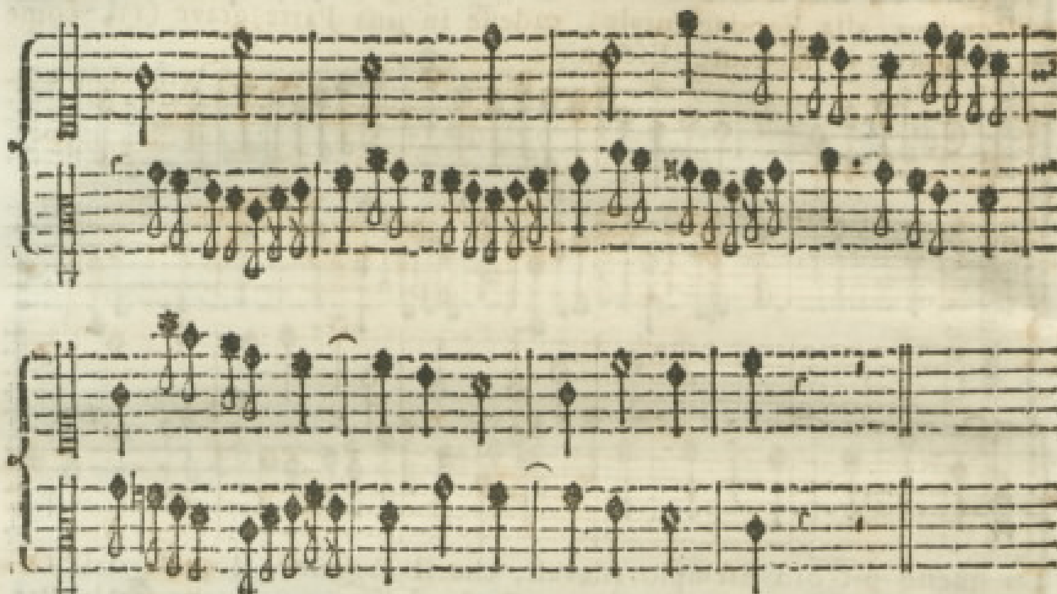








Que-

Questo istesso *Andamento* potrebbe condursi modulando per le Corde degli altri Tuoni coerenti, e relativi al Tuono fondamentale nel seguente modo:



Usarono questi *Andamenti* i Maestri nel comporre *Ricercari*, e *Solfeggi*, così pure *Graduali*, ed *Offertorj* concertati a due, o tre sole Voci, affinchè, essendo poche le parole, si estendesse la Musica per tutto quel tempo, che richiedono le Cerimonie del Santo Sagrificio della Messa. Ma siccome questi *Andamenti* introdotti in una Fuga a quattro, e più Voci possono riuscir più lunghi del bisogno, e cagionar tedio, e fastidio agli Uditori, prudentemente v' introdussero qualche *Divertimento*, o qualche distinta *Modulazione* (1), e in questo modo li ridussero a recar piacere, anzichè noja, come vedesi praticato nel citato Esempio di Paolo Agostini.

## *Del Soggetto.*

IL *Soggetto* sopra del quale è fondata, e condotta la Fuga, è quella Parte della Cantilena, che serve di *Proposta*, e alla quale vengono obbligate di rispondere le altre Parti del Concento. La Parte che propone si chiama *Antecedente*, o *Guida* (2), e le Parti, che rispondono, diconsi *Conseguenti* (3). E' in libertà del Compositore lo sciegliere qualunque Parte gli piaccia (4), che formi la *Proposta*, o sia *Soggetto*. Erano però soliti per lo più i Maestri a tenere il seguente me-
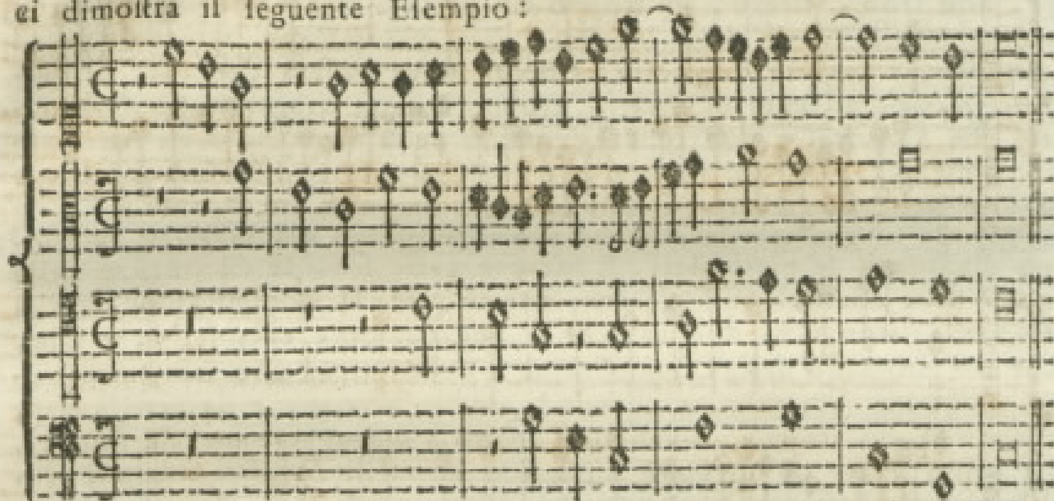
(1) *Marpourg Traite de la Fugue P. 1. Cap. 4. §. 9. pag. 40.*

(2) *Gio: Andr. Angelini Bontempi Histor. Musica pag. 244. Gio: Maria Bononcini Musica Pratica P. 2. Cap. 12. pag. 99.*
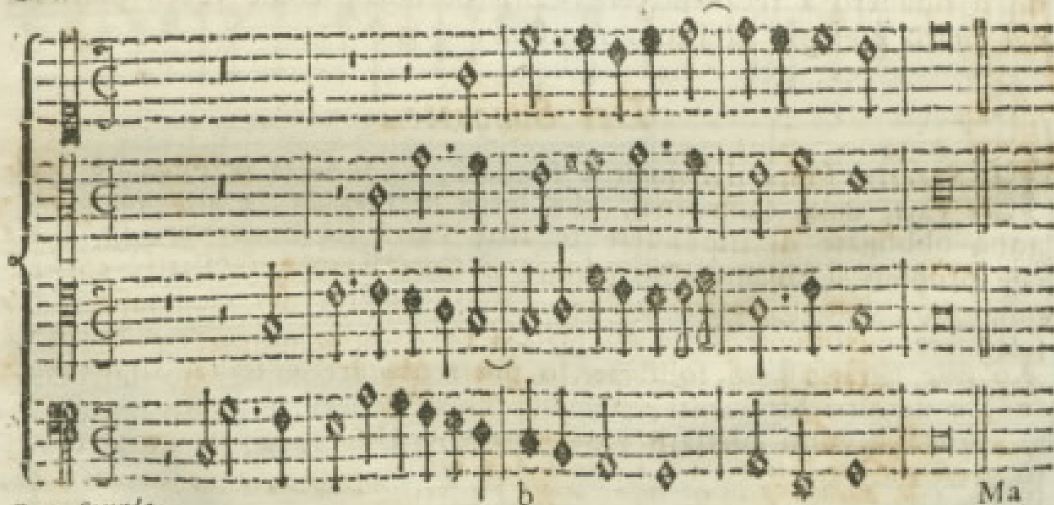
(3) *Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 54. Edit. 1589. P. Domenico Scorpione Min. Conv. Risless. Armon. lib. 2. pag. 196.*

(4) *Pietro Pontio Dialogo di Musi. Teor., e Prat. P. 2. pag. 56.*

metodo: cioè, se il *Soggetto* dall' Ottava del Tuono fondamentale della Fuga discendeva alla Quinta, si servivano per proporre il *Soggetto* di una Parte acuta, affinchè poscia la *Risposta*, la quale discendeva alla Fondamentale, cadesse in una Parte grave (1), come ci dimostra il seguente Esempio:



Da questo piccolo Esempio rilevasi, che il *Soggetto*, il quale dall' Ottava discende alla Quinta, vien proposto dal Soprano, che fra le Parti acute è la più acuta, e la Risposta, che dalla Quinta discende alla Fondamentale, vien formata dal Contralto, che è più grave del Soprano; così il Tenore, che fra le Parti gravi è acuta, corrisponde al Soprano, e il Basso, che è la più grave corrisponde al Contralto (2). Al contrario, ogniqualvolta la *Proposta* dalla Fondamentale ascenda alla Quinta, praticavano, che la Parte grave proponesse il *Soggetto*, affinchè la Risposta, che dalla Quinta doveva ascendere all' Ottava, cadesse in una Parte acuta, come si vede in questo Esempio:
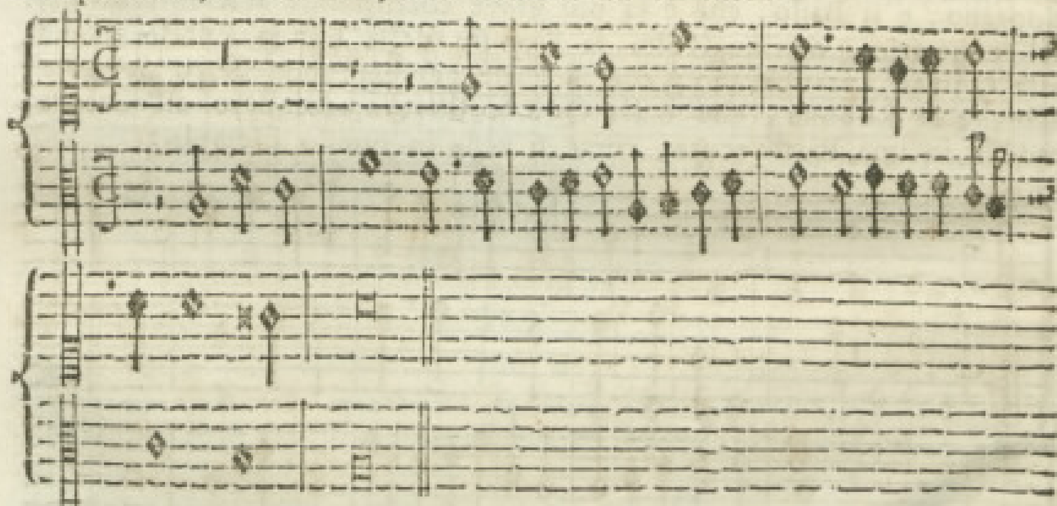




(1) *Mons. Rameau Traitè de l' Harmon. liv. 3. Chap. 44. pag. 332. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi 224.*

(2) *Jo: Joseph Fux Gradus ad Parnass. pag. 169. Mr. Marpourg loc. cit. pag. 67.*

Ma lasciando per ora da parte quanto spetta alle *Risposte* della *Fuga*, esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore, per instruzione del quale è destinato questo Esemplare, le principali qualità, che deve avere il *Soggetto* (1). Egli sopra tutto deve esser chiaro, naturale, non troppo breve, nè troppo lungo (2). Senza chiarezza, certamente non si capirà dagli Uditori; senza naturalezza, sarà difficile ad eseguirsi, e recherà dispiacere; troppo breve passarà dall' esser di *Soggetto formale* all' esser di *Attacco*; troppo lungo, sarà più tosto *Andamento*, che *Soggetto*, e non resterà impresso nella memoria degli Ascoltanti, onde per assegnare incirca una qualche misura, non sarà più breve d' una Battuta e mezzo, e non sarà più lungo di tre Battute.

Esposte in generale le qualità, che richieggonsi nel *Soggetto*, fa duopo dimostrare le particolari. E siccome varie sono le circostanze nelle quali deve adattarsi il Soggetto, perciò, se la Composizione sarà a Cappella, non v' ha dubbio, che il *Soggetto* deve esser serio, e tale, che nel progresso della Composizione si uniformi ad uno stile tutto pieno di buona Armonìa, e alieno da quelle licenze, e da certi vezzi, che disdicono troppo, e vengono affatto a distruggere un tale stile (3). La prima Parte di questo Esemplare è piena di *Soggetti* adattati allo stile a Cappella; e in questa seconda Parte ve ne sono alcuni, da' quali potrà il Giovane Compositore rilevare qual debba essere lo stile, che deve servire per tal Soggetto. Sarà d' esempio il seguente Soggetto a Cappella, affinchè si comprenda, che tanto la Melodìa, che l' Armonìa devono esser grate sì, ma nell' istesso tempo piene di quella compostezza, e decenza, che richiede un tal stile.



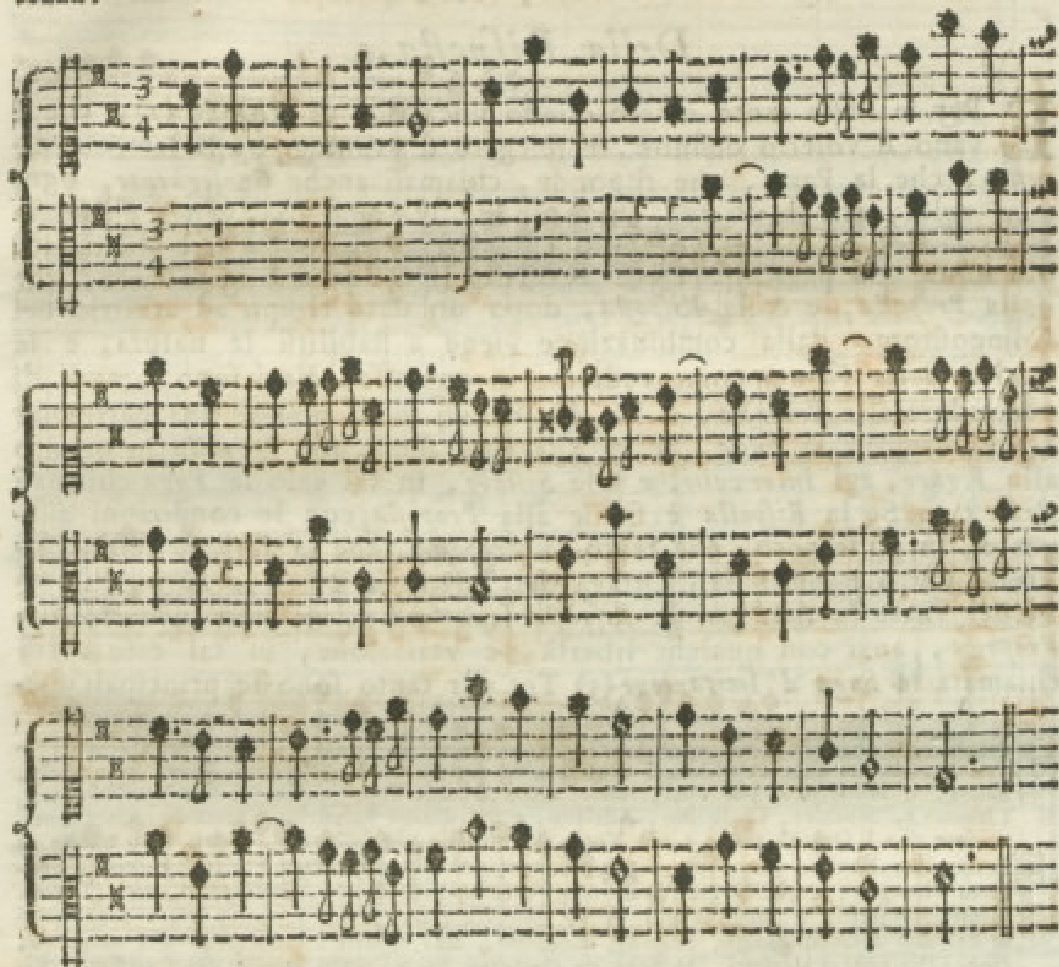
Lo stile Ecclesiastico, o *Pieno*, o *Concertato* accompagnato dall' Organo, e da altri Strumenti, ammette molte varietà, e relativamente a tali varietà devono adattarsi i *Soggetti* (4). Una *Fuga*, la quale deve ser-

(1) *Andres Lorente Porquè de La Musica Lib.* 4. *Cap.* 10. *pag.* 453. *Jo: Jos. Fux loc. cit. pag.* 132.
(2) *Marpourg loc. cit. pag.* 11. *seg.*
(3) *I. I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi* 225.
(4) C. H. *Blainville L' Esprit de l' Art Musical pag.* 108.

ſervire per il Ripieno de' Cantori accompagnata con l'Organo, e con altri Strumenti, richiede un Soggetto, il quale s'adatti al Ripieno de' Cantori, e che ſia eſeguibile per tutti, eccone un piccolo ſaggio:

Il *Terzetto*, che viene cantato da tre sole Voci accompagnate dall' Organo, e dagli altri Strumenti richiede, che il Soggetto sia composto con qualche vivacità, ed ornamento, perchè è più facile, che l'esecuzione di sole tre Voci riesca felice, vedi l'Esempio:

Sempre più ornato, e di buon gusto deve esser il *Soggetto*, che deve servire per un *Duetto*, perchè, siccome per lo più viene cantato da' più valenti Professori, così potrà essere eseguito con ogni esattezza.



Nel Secolo passato, al riferire del Canonico Angelo Berardi (1), varj erano i stili introdotti nella Musica, ed erano tre, da *Chiesa*, da *Camera*, e da *Teatro*. Appresso di noi ancora mantengonsi queste tre sorta di Musica, con questa differenza però, che nel Secolo passato ognuna aveva il suo particolar stile, per cui una si distingueva dall' altra; a' giorni nostri non vi è diversità di stile, perchè a ben riflettere lo stile è lo stesso, sicchè non vi è restato che il puro nome diverso. Se avevano la diversità dello stile, avevano anche la diversità dei *Soggetti*; presentemente però, siccome non abbiamo la diversità degli stili, così non abbiamo ne meno la diversità de' *Soggetti*. Non contenti de' tre stili indicati, subdividevano questi in varj modi, ne' quali

i

(1) *Ragionam. Musicali pag.* 133.

i *Soggetti* delle Fughe, che v'introducevano, erano adattati a ciascun stile (1). Altre qualità richieggonsi nel *Soggetto*, le quali essendo per se stesse relative alla *Risposta*, perciò verranno esposte quì in appresso trattando della *Risposta*.

## *Della Risposta.*

È Per se stesso tanto chiaro questo vocabolo di *Risposta* (2), che è vano il volerlo definire, e spiegare d'avantaggio. Solamente diremo, che la Parte, che risponde, chiamasi anche *Conseguente*, ogni qual volta, che la Parte, che propone il Soggetto, venga chiamata *Antecedente*, perchè un vocabolo chiama l'altro, come si è dichiarato quì sopra alla pag. xii. Deve avvertire il Giovane Compositore, che dalla *Proposta*, e dalla *Risposta*, dopo un dato tempo ad arbitrio del Compositore, dalla combinazione viene a stabilirsi la natura, e le qualità della *Fuga*, come vedremo in appresso. Varj sono i modi di rispondere alla *Proposta*, e da questi varj modi prende una particolar denominazione la *Fuga*. Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* in quanto alle *Figure*, agl' *Intervalli*, e alle *Sillabe*, in tal caso la *Fuga* chiamasi *Reale* (3). Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino ristrette entro i limiti dell' Ottava del Tuono in cui è la *Fuga*, ella sarà del *Tuono* (4). Se poi la *Risposta* sarà simile, ma non in tutto alla *Proposta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrà chiamata la *Fuga d'Imitazione* (5) Tre per tanto sono le principali spe-

cie

(1) *Idem loc. cit.* Lo stile da Chiesa si considera in quattro modi differenti. Prima sono Messe, Salmi, e Mottetti a più Voci, *more vetero*, come sono quelle di Giovanni Murone, (*Mouton*), Morales, Giosquino, Adriano, e del divino Palestrina. Secondo. Cantilene, variate con l'Organo piene a più Voci, d'uno stile più sollevato, come sono quelle di Bernardino Nanini, Agostini, e più moderne del Sig. Francesco Foggia (*Foggia*), Soggetto di vaghe, e pellegrine inventioni, Gratiani, Stamigna, de Grandis, &c. Terzo. Salmi, Mottetti, e Messe a più Voci, concertate con gl'Instrumenti, come sono quelle del mio sospirato Sarti, Scacchi, Cossonio, &c. Quarto. Concertini alla moderna, cioè, Dialoghi, Mottetti, Musiche da Oratorio, come sono quelle del Carissimi, Bicilli, Melani, e del nostro Giuseppe Corsi Celano, che nel Teatro della Virtù ha saputo occupare i primi posti, e di tanti altri insigni Compositori moderni, che se tralascio di nominarli, non per questo lascio d'ossequiare, e riverire il loro merito. Lo stile da Camera si divide, e si considera sotto tre stili differenti. Primo. E' de' Madrigali detto da Tavolino, senza Basso continvo, come sono quelli di Luca Marenzio, Nenna, e del dottissimo Teorico già Antonio Maria Abbatini, &c. De' Madrigali concertati con il Basso continvo, come sono quelli del Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, &c. Terzo. Di quelle Cantate, le quali sono concertate con varj Instrumenti, come sono quelle tenute dall'armoniosa penna di Carlo Caprioli, Carissimi, Teraglia, Luigi Rossi, Celano, Pacieri. &c. Lo stile rappresentativo, cioè da Teatro, consiste in questo solamente, che cantando si parli, e parlando si canti, avendo fiorito in questo stile a maraviglia Giacomo Peri, Monteverde, Cesti, & hoggi li Signori Bernardo Pasquini, Cavalli, Pietro Simone Augustini, &c.

(2) *I. I. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi* 410.

(3) *Scipione Cereto Prat. Music. Lib.* 3. *Cap.* 15. *Can. Angelo Berardi Docum. Armon. Lib.* 1. *Docum.* 16. *pag.* 36.
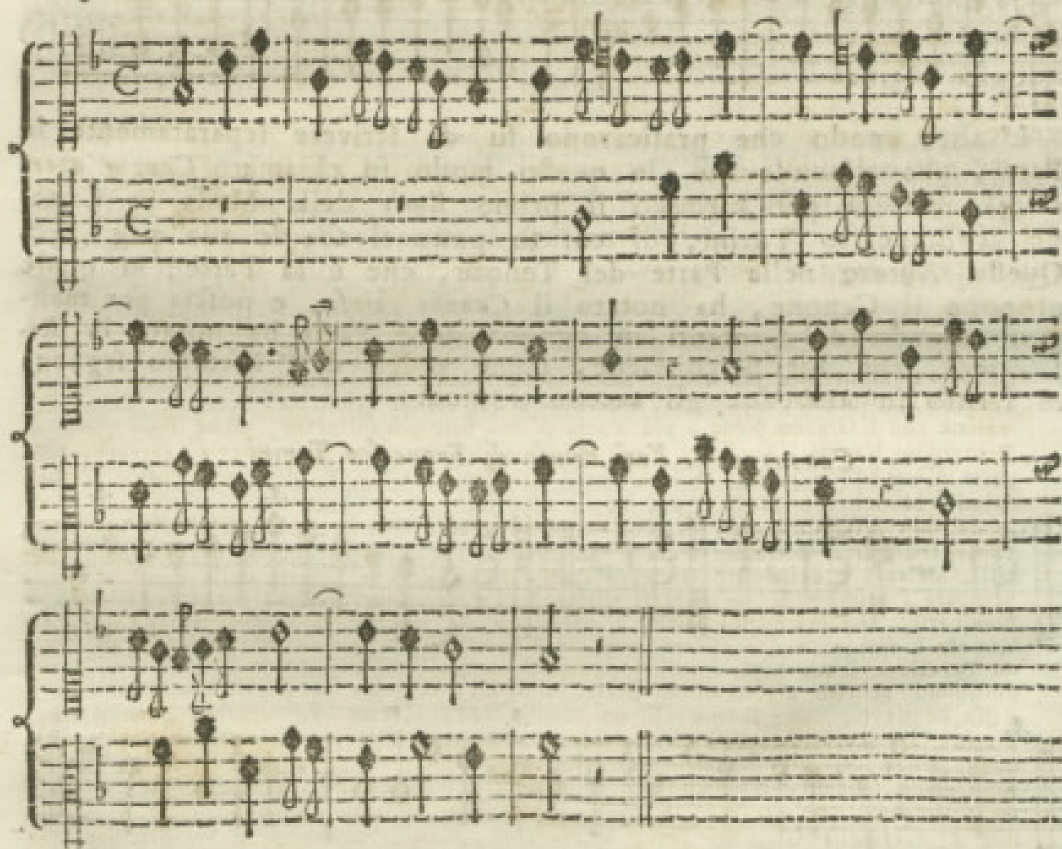
(4) *I. I. Rousseau Diction. de Musique. Fugue N. IV. pag. mihi pag.* 224.

(5) *Gio: Maria Bononcini Musico Pratico P.* 1. *Cap.* 10. *pag.* 88. *Andr. Lorente Porque de la Musica Lib.* 4. *Cap.* 53. *pag.* 627. *Mons. Rameau Traité de l' Harmon. Liv.* 3. *Chap.* 44. *pag.* 332.

cie di *Fuga*, l' una chiamasi *Fuga Reale*, l' altro *Fuga del Tuono*, e la terza *Fuga d' Imitazione*, le quali sù le vestigia de' primi Maestri andremo esponendo ad una ad una, affinchè il Giovane Compositore possa esser instruito di quanto richiedesi per comporle con tutta la possibile perfezione.

## Della Fuga Reale.

QUando la *Risposta* in tutte le sue Parti è simile la *Fuga* alla *Proposta*, si chiama *Reale*, la quale deve esser tenuta in maggior pregio delle altre, come la più degna. Dividesi questa *Fuga Reale* in *Libera*, o *Sciolta*, e in *Legata* (1). Chiamasi *Fuga Reale sciolta*, ogni qual volta, che la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assignate, ma che tal simiglianza non si restringa che alla *Proposta* chiamata *Soggetto*, e il restante della *Fuga* resti libero ad arbitrio del Compositore, come dal piccolo Esempio, che segue:
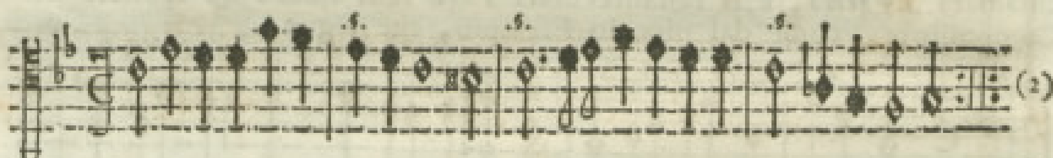


Se poi la *Risposta* è simile alla *Proposta*, non solo perciò che riguarda al *Soggetto* proposto, ma al restante delle Note dell' *Antecedente* dal principio sino al fine, in tal caso chiamasi *Fuga Reale legata*. Del

(1) *Orazio Tigrini Compend. della Musica Lib. 4. Cap. 2., e 3. pag. mihi 104. 105.*

## *Del Canone, o Fuga legata.*

QUesta *Fuga* fu denominata ancora *Canone*, perchè, siccome tal vocabolo viene dal Greco, che in nostro linguaggio significa *Regola*, come si è notato alla pag. 251., perciò serve la *Proposta* di Regola alla *Risposta*, la quale viene a seguire esattamente su le traccia della *Proposta* dal principio sino al fine. Praticarono i Maestri dell' Arte questa tal sorta di *Fuga*, o *Canone* in due modi, l' uno col scrivere una sola Parte, che è quella che propone, e sopra di essa cantavano le altre Parti, e in questo modo fu chiamato *Canone chiuso* (1), eccone l' Esempio:

*Canone a 4. all' Unissono, e all' Ottava.*


(2)

L' altro modo che praticarono fu di scrivere separatamente le Parti, che rispondevano, e questo modo fu chiamato *Canone aperto* (3). Servirà per Esempio il primo *Kyrie* della Messa in Canone di Francesco Turini, di cui fu posto il *Christe* alla pag. 257. Questo Autore nella Parte del Tenore, che è la Parte, la quale propone il Canone, ha notato il *Canone chiuso*, e poscia per maggior comodo de' Cantanti in ognuna delle Parti ha notata la *Risoluzione*, che lor si conviene, come vedesi dall' Esempio seguente scritto in ambedue gli accennati modi:

*Canone a 4. Voci chiuso di Francesco Turini.*

Ky ri e e - le i son

e le i son e le i son e - le i son e - le i son.

L' istes-

(1) *Gio: Maria Bononcini Musico Pratico P. 2. Cap. 12. pag. 101.*
(2) *Potrà facilmente sciogliersi questo Canone a 4. Voci, col Rispondere i tre Conseguenti all' Unissono, o all' Ottava.*
(3) *Gio: Maria Bononcini loc. cit.*

*L' istesso Canone aperto.*

Ky rie e le i son e le i-

Ky rie e-

Ky ri e e le i son e le i son e le i-

Ky rie e le i son

son e le i son e - le i son.

le i son e le i son e le i son e - le i son.

son e - le i son e - le i son.

e le i son e le i son e - - le i son.
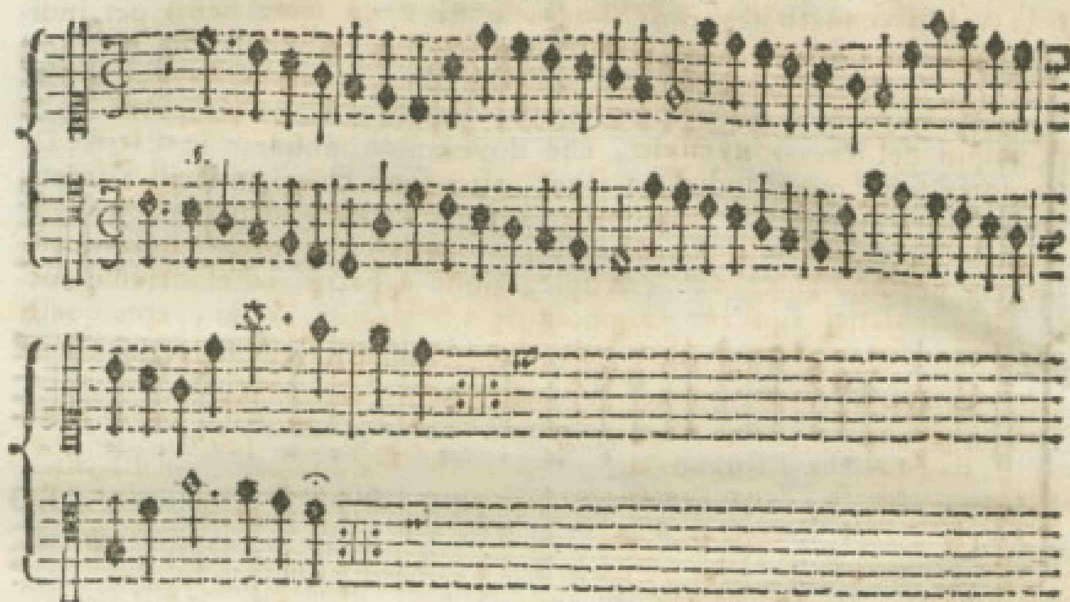
Dividesi anche il Canone in *Finito*, e in *Infinito* (1). Il *Finito* è quello, che termina con Cadenza nell' istesso modo, che terminano tutte le Composizioni, come ci dimostra l' esposto Canone di Francesco Turini. L' *Infinito*, che chiamasi anche *Circolare* (2), è quello, il quale giunto al fine ritorna da capo sin' a tanto, che piace ai Cantori.



(1) *Bononcini loc. cit.*

(2) *M. Sebast. de Broffart Diction. de Musiq. pag. mihi* 133. *Monf. Marpourg. Trait. de la Fugue P.* 1. *Chap.* 6. *Artic.* 4. 5. *pag.* 40.

*Canone all' Ottava* Infinito, o Circolare.



In due modi ritrovasi composta qualunque sorta di Canone. Il primo modo, quando il Canone è composto delle sole Parti, che lo formano, nel qual caso una delle Parti serve di Basso, che sostiene le altre Parti, come si può vedere da alcuni *Canoni* sparsi nella prima, e seconda Parte di questo Esemplare, singolarmente nel *Kyrie* posto poc'anzi alla pag. xxi, e nel *Christe* alla pag. 257. ambidue del Turini. Nel secondo modo, quando il Canone è composto non solo delle Parti, che lo formano, ma vengono accompagnate queste dalle altre Parti libere, e sciolte, delle quali qualcuna serva di Basso alle Parti, che formano il *Canone*, e di questi se ne trovano non pochi Esempj in ambedue le Parti, singolarmente nella prima di questo Esemplare.

Alcuni segni ritrovansi notati ne' *Canoni chiusi* sopra la Parte, che forma la *Proposta*, i quali segni servono ai Cantanti per sapere ove devono ripigliare le *Risposte*. Tre sono i più frequenti, e sono la *Guida*, o sia *Presa* .§, la *Corona* 𝄐, e il *Ritornello* :||: (1). Serve la *Guida*, o *Presa* per indicare alle Parti, che rispondono, ove devono cominciare le *Risposte*. La *Corona* serve per indicare ove devono terminare le Parti, che rispondono; alle volte però per indicare il termine della *Risposta*, alcuni si sono serviti dell'istesso segno della *Guida*, o *Presa*. Il *Ritornello* serve per indicare nei *Canoni Infiniti*, o *Circolari*, che terminata che sia la Cantilena, deve ripigliarsi da capo tanto dalla Parte, che ha proposto il Canone, quanto dalle Parti, che rispondono; al-

(1) *Giovan Maria Lanfranco Scintille di Musica P. 2. pag. 127.*
*Viene anche chiamato il* Ritornello, *coi nomi di* Ripresa, *o* Replica. *Orazio Tigrini Compend. di Musica Lib. 4. Cap. 2. pag. mihi 104. Scipion Cerreto Pratica Musica Lib. 3. Cap. 26. pag. 219.*

alcuni però in vece del *Ritornello* si servono del segno chiamato *Presa* (1). L'accennato segno di *Guida*, o sia *Presa* serve bensì per indicare quando devono incominciare le Parti che rispondano, ma non dimostra se debbano rispondere all' Unissono, o all' Ottava, o alla Quinta, o in qualunque altro modo, perciò usarono di porre su 'l principio del *Canone* il modo, che dovevano rispondere le Parti. Di tre sorta sono questi indizj, o segni, altri sono chiari, e facili a intendersi, altri espressi con vocaboli in Lingua Latina, ed altri che vengono dal Greco, ed altri *Enigmatici*, per ora lasciaremo da banda questi ultimi, perchè richieggono una spiegazione a parte, ed esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore i vocaboli Latini, con quelli che vengono dal Greco, ed i loro corrispondenti Italiani, formandone tre Colonne separate.

| *Vocaboli Italiani.* | *Latini.* | *Greci.* |
|---|---|---|
| All' Unissono. | *Ad Unissonum.* | *Symphonizabis, vel Homophonus.* |
| Alla Seconda minore. | *Ad Semiditonum.* | *Ad Hemitonium.* |
| Alla Seconda maggiore. | *Ad Tonum, vel ad secundam.* | *Ad Tonum.* |
| Alla Terza minore. | *Ad Tertiam minorem.* | *Ad Semiditonum, vel Trihemitonium.* |
| Alla Terza maggiore. | *Ad Tertiam majorem.* | *Ad Ditonum.* |
| Alla Quarta. | *Ad Quartam.* | *Ad Diatessaron.* |
| Alla Quinta. | *Ad Quintam.* | *Ad Diapente.* |
| Alla Sesta minore. | *Ad Sextam minorem.* | *Ad Hexacordum min., vel ad Diapente cum hemitonio.* |
| Alla Sesta maggiore. | *Ad Sextam majorem.* | *Ad Hexacordum maj., vel ad Diapente cum Tono.* |
| Alla Settima minore. | *Ad Septimam minorem.* | *Ad Heptachordum min., vel ad Diapente cum Trihemitonio.* |
| Alla Settima maggiore. | *Ad Septimam majorem.* | *Ad Heptachordum maj., vel ad Diapente cum Ditono.* |
| All' Ottava. | *Ad Octavam.* | *Ad Diapason.* |
| Alla Nona minore, o mag. | *Ad Nonam minorem, vel majorem.* | *Ad Diapason cum Tono, vel Hemitonio.* |
| Alla Decima min., o mag. | *Ad Decimam minor., vel majorem.* | *Ad Diapason cum Ditono, vel Trihemitonio.* |
| All' Undecima. | *Ad Undecimam.* | *Ad Diapason-Diatessaron.* |
| Alla Duodecima. | *Ad Duodecimam.* | *Ad Diapason-Diapente.* |
| Alla Decimaquinta. | *Ad Decimamquintam.* | *Ad Dis-Diapason.* |

Praticarono in oltre di aggiungere a questi vocaboli due particole, l'una *Sub*, e l'altra *Supra* (2) v. g. *ad Sub-Diapason*, *ad Sub-Diapente* &c., la particola *Sub* indica, che il *Conseguente*, o i *Conseguenti* devono rispondere all' *Ottava sotto*, o alla *Quinta sotto* (3). Rare volte ritrovasi la particola *Supra*, che indica doversi rispondere all' Ottava sopra, o alla Quinta sopra. Ogniqualvolta però, che trovasi notato uno dei vocaboli senz' alcuna aggiunta, v. g. *ad Diapason*, *ad Diapente* &c., sempre deve intendersi, che le *Risposte* siano all' Ottava sopra, o alla

 Quin-

(1) *Qualche volta ritrovasi notato ne' Canoni questo segno di Presa o di sopra, o di sotto delle Note dell'* Antecedente; *se al di sopra, dimostra che il* Conseguente *deve rispondere verso l'acuto; se al di sopra, deve rispondere verso il grave, come c' insegna Adam Gumpelzhaimeri Compend. Music. Latino-Germanic.* pag. 11. Hoc, signum .§. supra vel infra notas scriptum, indicat locum, ubi in fugis sequens vox incipiat, & desinat, dicitur etiam signum convenientiæ, ubi voces conveniunt. *Bononcini Musico Prat. P. 2. Cap. 11. pag. 100. 101.*

(2) *M. Sebast. de Brossard. Diction. de Musiq. pag. mihi* 137. 147.

(3) *P. D. Gio: Battista Rossi Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 15.*

Quinta ſopra, come vedeſi in tanti Eſempj propoſti nella prima, e ſeconda Parte di queſto Eſemplare (1). Alcuni però in luogo delle due accennate particole *Sub*, e *Supra* ſi ſono ſerviti di due altre particole Greche, *Hypo*, e *Hyper*, la prima, v. g. *Hypo-Diapaſon* indica all' Ottava ſotto; l' altra, v. g. *Hyper-Diapente* indica alla Quinta ſopra (2).

Alcuna volta però, oltre i vocaboli deſcritti indicanti in qual Corda, o Voce debba riſpondere qualunque *Conſeguente*, ſi trovano notati altri vocaboli, che indicano la diſtanza del tempo, che deve uſare ogni *Conſeguente* nel riſpondere, e queſti vocaboli equivalgono ai vocaboli della *Guida*, o *Preſa*. Sono queſti *Fuga*, o *Canon poſt unum Tempus*, *poſt duo Tempora* &c., i quali indicano, che il *Conſeguente* deve riſpondere dopo la Pauſa di uno, o di due *Tempi* (3). Intorno a queſto vocabolo di *Tempo*, vedaſi quanto ſi è notato alla pag. 172. ſeg. di queſta ſeconda Parte.

Altre volte per indicare la diſtanza del Tempo, ſi ſervirono d' una *Figura*, il valor della quale indicava quanto tempo dopo doveva riſpondere il *Conſeguente*, per eſempio: *Canon ad Diapaſon poſt* 𝆶, cioè all' Ottava dopo quattro Battute, che è il valore della *Longa* nel *Tempo Ordinario*; *Canon ad Diapente poſt* 𝆷, cioè alla Quinta dopo due Battute di Tempo Ordinario, che è il valore della *Breve*; o pure *ad Diateſſaron poſt* 𝆸, cioè alla Quarta dopo una Battuta di Tempo Ordinario, che è il valore della *Semibreve* (4).

Non voglio mancare di porre ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore alcuni *Motti*, o vocaboli *Enigmatici*, che ſi trovano ſu 'l principio delle Compoſizioni fatte a Canone, de' quali, come aſſeriſce Sebaldo Heyden, non ſi può aſſignare niuna regola certa (5), anzi tal vol-

(1) *Riſcontraſi alcuna volta la particola* Sub, *ma non già l' altra particola* Supra *nelle Meſſe, e Inni del Paleſtrina, ſingolarmente nella Meſſa* Repleatur os meum laude *del terzo libro a 5. Voci, nella qual Meſſa introduce tutti i Canoni dall' Uniſſono ſino all' Ottava.*

(2) *Herman. Finck - Practica Muſica lib. 3. de Canonibus. Chriſtoph. Walliſeri Muſica Figuralis Precepta. Claſ. 1. Exempl. N. VI., & N. VIII. P. Athanaſ. Kircherus Muſurg. T. 1. Lib. 5. Cap. 19. §. 2. pag. 368. Altra particola in luogo di Hyper ci viene indicata da Sebaſt. Broſſart loc. cit. pag. mihi 33.* Epi. Prépoſition Grecque, auſſi bien que *Hyper*, qui toutes deux ſignifient *Supra*, en Italien Sopra, en Franç. AU-DESSUS. On trouve ſouvent dans les Titres des Canons une de ces Prépoſitions jointe aux noms Grecs de intervalles de la Muſique. In *Epi*, ou *Hyper Diateſſaron*, *Diapente*, *Diapaſon*, *Ditonum*, &c.

(3) D. *Pedro Cerone Melopea Lib. 22. N. 5. pag. 1079. ſeg.*

(4) P. D. *Gio: Battiſta Roſſi loc. cit. pag. 15. ſeg.*

(5) *De Arte Canendi Lib. 2. pag. 135.* De Canonibus Ænigmaticis, qui plærumque cantibus adſcribi ſolent, nulla certa regula dari poteſt: præterquam ut ſententiarum adſcriptarum formulæ obſerventur, quod fere à rerum natura, uſu, ſimili, contrario &c., uſurpantur. Ita cancriſare, retrogradi eſt. Noctem in diem vertere, eſt albas notulas canere, quæ nigræ ſcribuntur. Miſericordiam, & veritatem ſibi obviaſſe, eſt eundem cantum ab hoc recte, ab altero retrogrado ordine concini debere &c.

volta si rendono tanto oscuri, e difficili a capirsi, che fanno perdere infruttuosamente il tempo, e la speranza di giungere a rilevarne il vero, e legittimo significato (1). Di questi *Motti*, così lasciò scritto il P. Gio: Battista Rossi Genovese Cherico Regolare Somasco (2): *Et perche facendo di queste cantilene vi si pongono li suoi Motti, bisogna avertire che siano chiari & intelligibili, perche li cantori ne sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti, per indovinare il pensiere d' un altro, o per dir meglio il suo non fondato capriccio.* Per liberare i Giovani Compositori dalla faticosa briga di rilevare il significato di certi *Motti* oscuri, che trovansi ne' Canoni, ho pensato di esporre quì una serie de' più principali disposta in due colonne, col notare alla mano sinistra i *Motti*, o *Enigmi*, e alla mano destra la loro spiegazione (3).

| *Motti, o Enigmi.* | *Spiegazione dei Motti, o Enigmi.* |
|---|---|
| 1. Clama ne cesses. | *Ciascun di questi otto* Motti, *o* Enigmi *indica, che il Conseguente, o la Parte, che risponde, tralascia le Pause dell' Antecedente, e segue a cantare le sole Note.* |
| 2. Ocia dant vitia. | |
| 3. Dii faciant sine me non moriar ego. | |
| 4. Omnia si perdas famam servare memento, Qua semel amissa, postea nullus eris. | |
| 5. Sperare & prestolari multos facit morari, | |
| 6. Ocia securis insidiosa nocent. | |
| 7. Tarda solet magnis rebus inesse fides. | |
| 8. Fuge morulas. | |
| 9. Misericordia & veritas obviaverunt sibi. | *Questi altri* Motti, *che vengono in appresso fino al Num. 20. significano, che dal Conseguente ne dobbiamo ricavare due altre Parti, che rispondono, l' una che comincia dalla prima Nota dell' Antecedente, e procede ordinariamente fino al fine; l' altra comincia dall' ultima Nota dell' Antecedente, e prosegue all' indietro fino alla prima Nota.* |
| 10. Justicia & pax se osculatæ sunt. | |
| 11. Nescit vox missa reverti. | |
| 12. Semper contrarius esto. | |
| 13. Signa te signa temere me tangis & angis, Romæ tibi subito motibus ibit amor. | |
| 14. Frangenti fidem fides frangatur eidem. | |
| 15. Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit. | |
| 16. Mitto tibi metulas, erige si dubitas | |
| 17. Cancrizat, vel canit more Hæbreorum. | |
| 18. Retrograditur. | |
| 19. Vadam & veniam ad vos. | |
| 20. Principium, & finis. | |
| 21. Symphonizabis. | *Il Conseguente risponde all' Unissono.* |
| 22. Omne trinum perfectum. | *Che dall' Antecedente si ricavino due Conseguenti, o due Parti, che rispondino, acciochè si formi il Canone a 3. Voci, il quale per lo più suol essere all' Unissono, o all' Ottava.* |
| 23. Trinitas & unitas. | |
| 24. Trinitatem in unitate veneremur. | |
| 25. Sit trium seriès una. | |
| 26. Vidi tres viri qui erant læsi homonem. | |
| 27. Manet alta mente repostum | *Possano rispondere all' Antecedente due, tre, e più Voci.* |
| 28. De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit. | |
| 29. Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis | *Una piccola Cantilena, che ritrovasi in una Parte deve repplicarsi fin' a tanto che siano terminate le altre Parti della Composizione.* |
| 30. Non qui inceperit, sed qui perseveraverit | |
| 31. Itque, reditque frequens. | |
| 32. Crescit } in Duplo, Triplo, &c. | *Il Conseguente deve raddoppiare, o triplicare, &c. il valore delle Figure; o diminuirle la metà, o due terzi.* |
| 33. Decrescit } in Duplo, Triplo, &c. | |

34. Di-
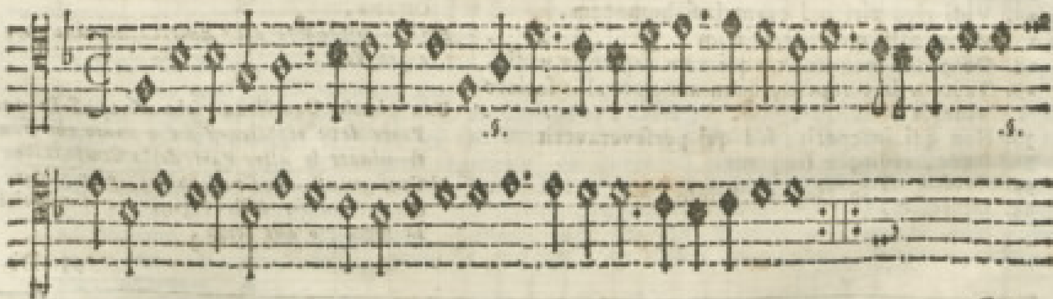
(1) *Petrus Aron. libri tres de Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio Foro Cornelite Lib. 2. Cap. 15. pag. 25. terg.*

(2) *Organo de' Cantori Cap. 14. pag. 13.*

(3) *Sono estratti gli esposti* Enigmi, *con le loro Spiegazioni dalle Opere Pratiche di Josquin del Prato, Gio: Mouton, Enrico Isaac, Alfonso Lobo, P. Emanuel Cardoso Carmelitano, e dai Trattati di Pietro Aron, Ermano Finck, Enrico Glareano, D. Pedro Cerone, P. D. Gio: Battista Rossi, P. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi.*

| *Motti, o Enigmi.* | *Spiegazione dei Motti, e Enigmi.* |
|---|---|
| 34. Dignora ſunt priora . . . . . . . | *Si devono cantar dal Conſeguente le Figure per ordine del loro maggior valore, cioè prima le Maſſime, indi le Longhe, poſcia le Brevi, le Semibrevi, le Minime, le Semiminime, &c.* |
| 35. Deſcende gradatim . . . . . .<br>36. Aſcende gradatim. | *Se una Parte forma una piccola Cantilena, queſta deve repplicarſi fin tanto che ſia terminata la Compoſizione; e nel repplicarſi deve alzarſi, e abbaſſarſi un Tuono.* |
| 37. Et ſic de ſingulis . . . . . . . | *Se alla prima Nota dell' Antecedente trovaſi ſegnato il Punto, debbonſi cantare dal Conſeguente tutte le altre Note col Punto.* |
| 38. Nigra ſum ſed formoſa . . . . .<br>39. Cæcus non iudicat de colore. | *Il Conſeguente deve cantare le Note nere, come ſe foſſero bianche.* |
| 40. Qui ſe exaltat humiliabitur . . . .<br>41. Qui ſe humiliat exaltabitur.<br>42. Plutonica ſubiit regna<br>43. Contraria contrariis curantur.<br>44. Qui non eſt mecum, contra me eſt.<br>45. Duo adverſi adverſe in unum. | *La Riſpoſta deve cantarſi al contrario in maniera tale, che ſe l' Antecedente aſcende, il Conſeguente diſcenda, e ſe l' Antecedente diſcende, il Conſeguente aſcende.* |
| 46. De Minimis non curat Prætor . . . | *Non ſi cantano dal Conſeguente, benchè ſcritte nell' Antecedente, nè le Minime, nè le Semiminime.* |
| 47. Me opportet minui, illum autem creſcere . . | *L' Antecedente diminuiſce per metà il valor delle Figure, e il Conſeguente lo accreſce in quadruplo.* |
| 48. Qui venit poſt me, ante me factus eſt . . | *Il Conſeguente è ſtato compoſto prima dell' Antecedente.* |
| 49. Exurge in adjutorium mihi . . . . | *Il Conſeguente riſponde all' Uniſſono.* |
| 50. Vous jejuneres le quattr temps . . . | *Il Conſeguente deve riſpondere dopo il valore di quattro Tempi, cioè di quattro Brevi.* |
| 51. Reſpice in me: Oſtende mihi faciem tuam . . | *Che il Conſeguente canta l' iſteſſe Note dell' Antecedente, ma al contrario voltando la faccia l' uno verſo dell' altro.* |
| 52. Cantus duarum facierum . . . . .<br>53. Tolle moras placido maneant ſuſpiria cantu. | *Si può cantare il Conſeguente con le Pauſe, e ſenza le Pauſe, ritenendo però ſempre il ſoſpiro, o ſia quarto di Battuta, ſe trovaſi ſcritto nell' Antecedente, affinchè reſti compiuta la Battuta.* |
| 54. Dum lucem habetis credite in lucem . . . .<br>55. Qui ſequitur me non ambulat, in tenebris | *Il Conſeguente non canta alcuna Nota nera, ma ſolamente le bianche.* |
| 56. Intendami chi può, che m' intend' io (1). | *L' anneſſo Eſempio ſervirà di ſpiegazione a queſt' ultimo Enigma.* |

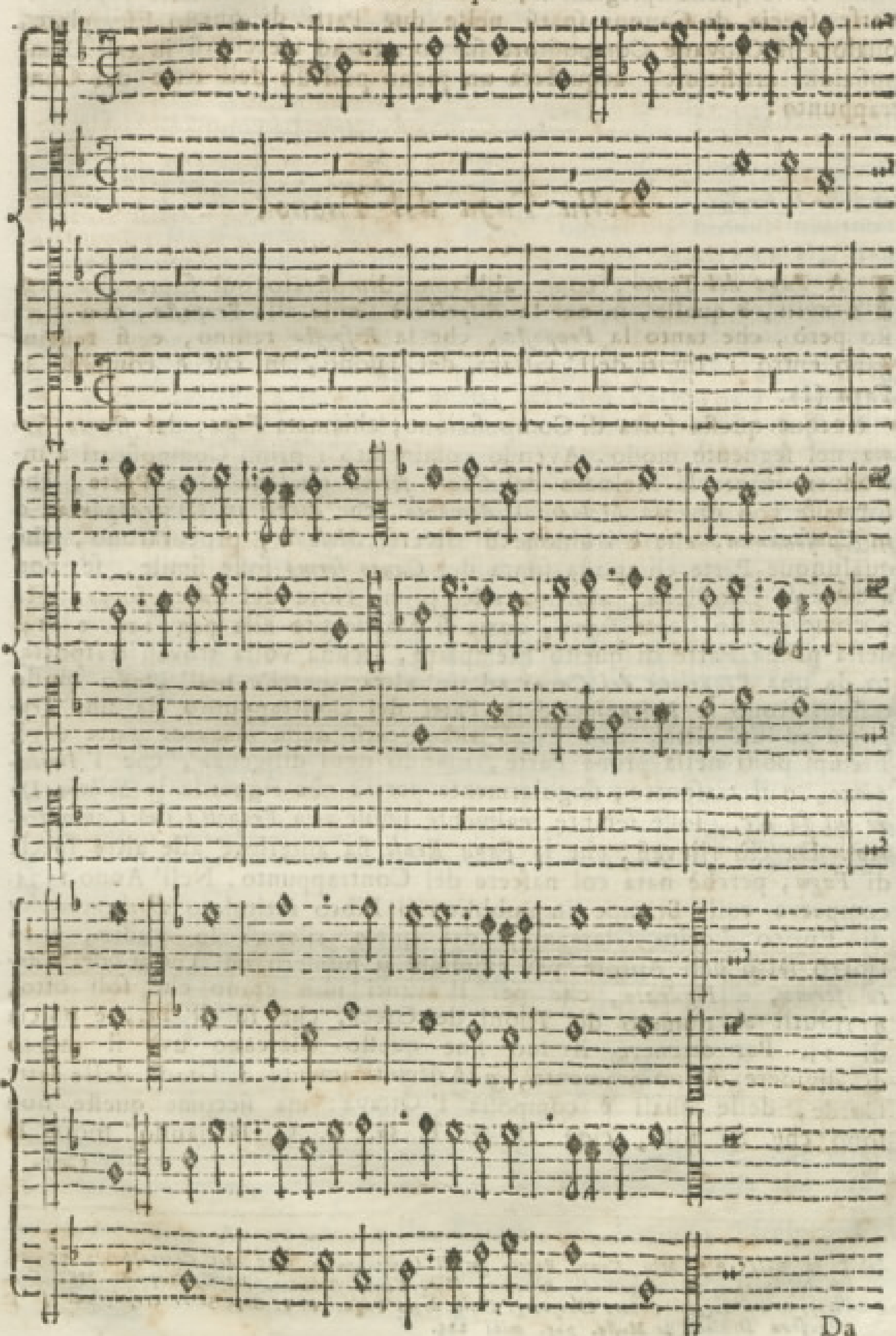
*Canone chiuſo.*



*Ca-*

(1) *Gio: Paolo Cima Organiſta in Milano è l' Autore di queſt' ultimo Enigma, egli ſi reſe celebre in tal ſorta di artificioſe Compoſizioni, alcune delle quali ritrovanſi riferite dal P. Camillo Angleria nel fine della ſua Opera intitolata:* Regola di Contrappunto. *E' così difficile lo ſcioglimento di queſto Enigma, che ho creduto di far coſa grata ai Giovani Compoſitori l' eſporre lo ſpartito del Canone, al quale è poſto l' Enigma.*

*Canone aperto.*



Da tutte queste spiegazioni, e da varie osservazioni fatte sopra diverse specie di Canoni sparsi nelle due Parti di questo Esemplare, qualora il Giovane Compositore sia portato ad esercitarsi in tali Composizioni artificiose, acquisterà un pieno possesso dell' Arte del Contrappunto.

## *Della Fuga del Tuono.*

LA *Fuga del Tuono*, come abbiamo dimostrato quì sopra alla pag. xviii, è quella, in cui la *Risposta* è simile alla *Proposta*, con questo però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino, e si restringano entro i limiti dell' Ottava del Tuono, in cui è composta la *Fuga* (1).

Nacque questa sorta di Composizione, chiamata *Fuga*, dal *Canto fermo* nel seguente modo. Avendo cominciato i primi Compositori a introdurre sopra la Melodia del *Canto fermo* qualche altra Parte, che formasse con diversa *Melodia* l' *Armonia*, che dicesi in *Contrappunto*, o in *Consonanza*, che è l' unione di diverse *Melodie*, procurarono, che qualunque Parte composta sopra del *Canto fermo* fosse simile, se non a tutta la Cantilena, almeno alle prime Note del *Canto fermo*. Ma siccome questo *Canto fermo*, come si è avvertito alla pag. 196. e 214. della prima Parte di questo Esemplare, alcuna volta trovasi trasportato da una *Proprietà del Canto* ad un' altra, perciò nell' istesso modo trasportarono le *Imitazioni* delle Parti del Contrappunto da una *Proprietà* ad un' altra, come può riscontrarsi nella maggior parte degli Esempj posti nella prima Parte, usando ogni diligenza, che l' *Imitazione*, e il trasporto, singolarmente perciò che riguarda le *Sillabe Do re mi fa* &c., fosse sempre realmente simile alla *Proposta* del *Canto fermo*. Da ciò rilevasi, che la *Fuga Reale* sia anteriore alle altre specie di *Fuga*, perchè nata col nascere del Contrappunto. Nell' Anno 1574. comparve colle Stampe in pubblico il Libro intitolato *Dodecachordon* di Enrico Lorito Glareano, dal quale rilevasi lo studio, e lo sforzo fatto dall' Autore per ampliare il numero de' Tuoni del *Canto fermo*, e *Figurato*, che per l' avanti non erano che soli otto, e ridurli al numero de' Tuoni de' Greci, che fu di 13., e poscia di 15. Per ottenere il suo fine questo Glareano usò il mezzo di dividere Armonicamente, e Aritmeticamente i Gradi delle sette Corde, delle quali è composta l' Ottava: ma siccome queste non sono che sei sole, cioè D. E. F. G. A. C. lasciando fuori la Cor-

---

(1) *P. M. Egid. Bissi Min. Conv. Regole per il Contrappunto MSS. del Contrappunto Fugato. P. M. Franc. M. Angeli da Rivotorto Min. Conv. Sommar. del Contrapunto MSS. Contrappunto a Soggetto. Mr. Marpourg. Trait. de la Fugue P. 1. Cap. 3. §. 1. pag 14. J. J. Rousseau Diction. de Musiq. pag. mihi 224.*

Corda di B *fa b mi*, perchè mancante di Quinta naturale, e di Quarta al di sotto, le divise nel modo seguente:

Primo Tuono. Terzo. Quinto. Settimo. Nono. Undecimo.

Divisione Armonica.

Divisione Aritmetica.

Secondo Tuono. Quarto. Sesto. Ottavo. Decimo. Duodecimo
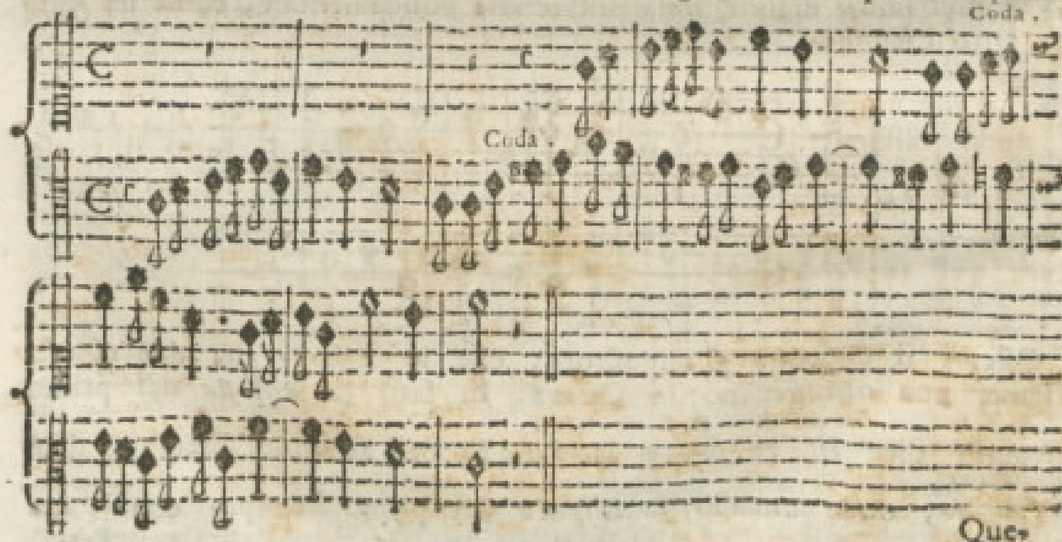
Per quanto di studio, e di fatica v' impiegasse, non potè mai stenderli più oltre di dodici, quando quei de' Greci erano 13., o 15. prima di Tolomeo. Da questa Divisione dell' Ottava fatta dal Glareano venne a introdursi la *Fuga del Tuono*, la quale, come chiaramente apparisce dalla maggior parte degli Esempj della prima Parte, e da qualche Esempio di questa seconda Parte, era usata più di rado, che la *Fuga Reale*, mentre nel Secolo XVI. quasi tutte *le Fughe* erano *Reali*. Questa *Fuga del Tuono* dovendo star ristretta entro i limiti dell' Ottava del Tuono divisa in una Quinta, e in una Quarta, ne viene, che se l' *Antecedente* passa dalla Fondamentale del Tuono alla Quinta, deve il *Conseguente* passare dalla Quinta all' Ottava del Tuono, come dal seguente Esempio.

Se poi l' *Antecedente* dall' Ottava del Tuono passa alla Quinta, deve il *Conseguente* dalla Quinta passare alla Fondamentale, come da questo altro Esempio:

Osservi il Giovane Compositore, che le *Risposte* dei due esposti Esempj non oltrepassano la Ottava. In fatti la *Risposta* del primo Esempio dice *Do re fa* (c. d. f.), e la *Risposta* del secondo Esempio dice *fa mi do* (F. E. C.), onde unendo la *Risposta* del primo Esempio con la sua
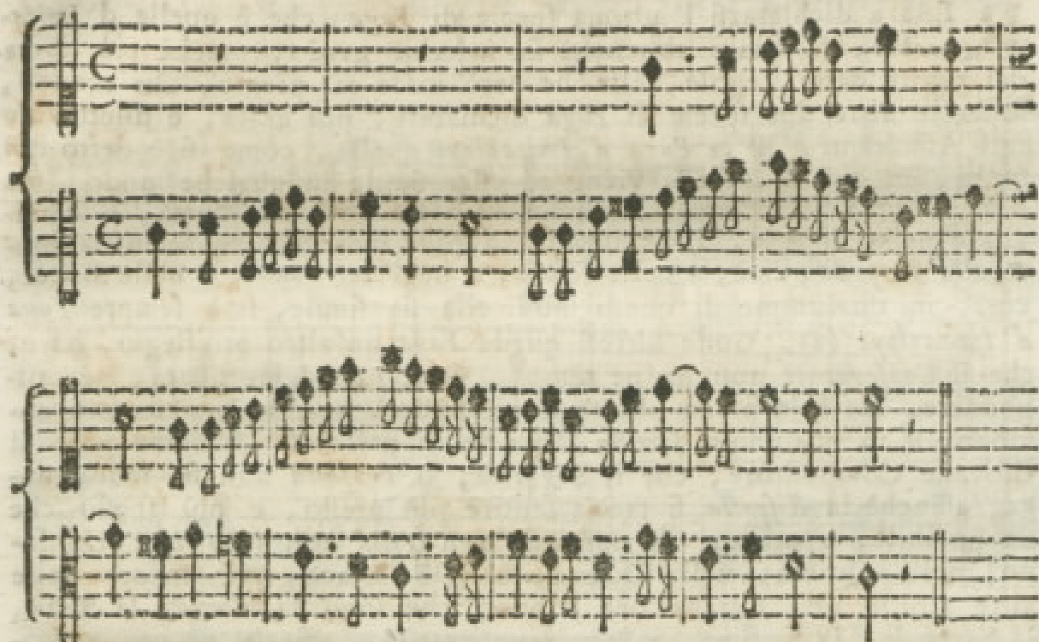
*Proposta* viene a formarsi il Quinto Tuono; e unendo la *Risposta* del secondo Esempio con la sua *Proposta* viene a formarsi il sesto Tuono. In oltre nel primo Esempio, siccome la Quarta del Tuono (c. d. f.) *Do re fa* è al di sopra della Quinta (F. a. c.) *Do mi sol*, e che le Parti ascendano, perciò viene a stabilirsi il Quinto Tuono, che è *Autentico*. Nel secondo Esempio, siccome la Quarta del Tuono (F. E. C.) *fa mi do* è al di sotto della Quinta (c. a. F.) *sol mi do*, e che le Parti discendono, perciò viene a stabilirsi il Sesto Tuono, che è *Plagale*, e a dimostrarsi qual sia la *Fuga Antentica*, e quale la *Plagale*.

Deve però osservarsi, che essendo composta la *Fuga del Tuono* di una Quinta, e di una Quarta, con ciò viene a dimostrarsi la differenza, che passa tra la *Fuga del Tuono*, e la *Fuga Reale*. Questa o è composta di due Quarte, o di due Quinte, come col testimonio del Berardi si è dimostrato alla pag. 35. Al contrario la *Fuga del Tuono* non è composta, che di una Quinta, e di una Quarta. Varie sono le *Fughe del Tuono* sparse in questa seconda Parte, le quali attentamente considerate dal Giovane Compositore potranno recarli gran lume per comporne con ogni possibile perfezione. Deve però usare ogni diligenza per sfuggire due difetti, che sogliono accadere nelle *Fughe del Tuono*. Il primo si è, che non poche volte, affinchè la *Risposta* sia del Tuono, e non esca fuori dei limiti dell' Ottava, si viene difformare talmente la *Risposta*, che si rende dispiacevole agli Uditori. Intorno a che, vedasi quanto sopra di ciò si è avvertito alla pag. 36. seg. L' altro difetto introdotto verso il fine del Secolo passato, e che a' giorni nostri ha preso tal piede, che rare sono le *Fughe*, che ne siano esenti, consiste in una piccola aggiunta fatta al Soggetto, la quale vien chiamata *Coda del Soggetto*, affinchè passi alla Corda, ove deve incominciare la *Risposta*, il chè più chiaramente dal seguente Esempio si capirà.




Que-

Questa *Coda* potrebbe però moderarsi in maniera tale, che non si rendesse tanto triviale e stucchevole, col ridurla a guisa di un *Contrasoggetto*, e così diverebbe la *Fuga*, non solo tanto nojosa, ma in qualche modo artificiosa, come ci dimostra il seguente Esempio:



Nella *Fuga* del P. Angelo Predieri alla pag. 135. al Num. III. scorgesi una consimile *Coda* rivoltata per moto contrario, la quale viene talmente a unirsi col primo Soggetto, che diviene un' artificioso *Contrasoggetto*, anzi di più al Num. (8) il Soprano rivolta per moto contrario l' accennato *Contrasoggetto*, e talche diviene simile alla *Coda* quì sopra esposta in quest' ultimo Soggetto. Questa istessa *Coda* riscontrasi sotto ai Numeri (11), e (14), e sopra ai Numeri (13), e (16) nella citata *Fuga* del P. Angelo Predieri, la quale per moto retto, e per moto contrario viene a formare due *Contrasoggetti*, i quali sono talmente inestati col primo *Soggetto* (1) in tutto il corso della *Fuga*, che formano una Composizione tutta d' un sol getto, perchè si trovano i due *Contrasoggetti* artificiosamente concatenati assieme dal principio fino al fine della *Fuga*. Al contrario della *Coda* quì sopra accennata nel primo Esempio, la quale essendo



di-

(1) *Su 'l testimonio de' principali Maestri dell' Arte J. J. Rousseau (Diction. de Musiq. pag. mihi 125.) c' insegna, che la Risposta debba entrare avanti il fine della Proposta.* Il faut que la *Fugue* soit dessinée de telle sorte que le réponse puisse entrer avant la fin du premier Chant, afinqu'on entende enpartie l' une & l' autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire, à lui-même, & que l' art du Compositeur se montre dans ce concours. Cest se moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu' on ne fait que promener d' une Partie à l' autre, sans autre gêne que de l' accompagner ensuite à la volontè.

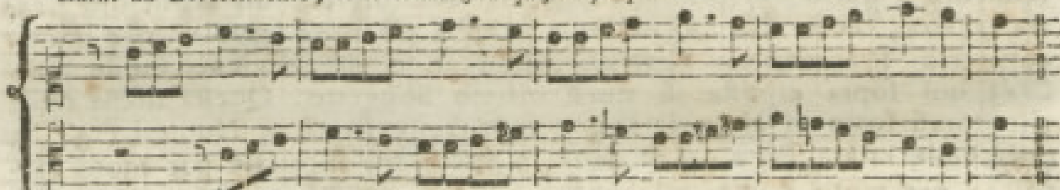
diſunita, e iſolata, ſi rende diſpiacevole all' Udito, e rende la *Fuga* compoſta di più pezzi fra di loro ſenſibilmente diſparati (1).

## *Della Fuga d' Imitazione.*

RESta a dichiararſi l' ultima ſpecie di *Fuga*, che è quella d' *Imitazione*, la quale abbenchè ſia inferior grado, perchè più libera dal rigore delle Regole, ella ha però in ſe tal pregio, che rendeſi, ſopra le altre due ſpecie di *Fuga* dichiarate, più grata, e dilettevole agli Aſcoltanti. E' la *Fuga d' Imitazione* quella, come ſi è detto quì ſopra, in cui la *Riſpoſta* viene ad eſſer ſimile in qualche modo, ma non in tutto alla *Propoſta*, perchè ammette qualche libertà, e variazione nella *Riſpoſta*. E ſiccome la *Riſpoſta* può eſſer ſimile in tre modi alla *Propoſta*, cioè, o nelle *Figure*, o negl' *Intervalli*, o nelle *Sillabe*, così, in qualunque di queſti modi ella ſia ſimile, sarà ſempre *Fuga d' Imitazione* (2). Gode altresì queſta *Fuga* un'altro privilegio, ed è, che il *Conſeguente* non ha ne tempo, ne Corda determinata, per riſpondere, ma è in piena libertà di riſpondere quando li rieſce più comodo, e in qualunque Corda, che ſe li preſenti. Avverta però il Giovane Compoſitore, che il *Soggetto*, o *Propoſta* non ſia tanto lunga, affinchè la *Riſpoſta* ſi faccia ſentire più preſto, e più ſpeſſo che ſia poſſibile, e procuri di ripigliar la *Riſpoſta* non ſolo nell' Uniſſono, nella Quinta, nella Quarta, o nell' Ottava, ma ancora nelle altre Corde dell' Ottava del Tuono, che ſono la Terza, la Seſta, la Seconda, la Settima, e loro repplicate (3), affinchè ne venga prodotta

---

(1) *Alcuni Compoſitori più periti nell' Arte ſi ſono ſerviti di queſta* Coda *per modulare, e per formarne un* Divertimento, *come ci dimoſtra queſto Eſempio:*



(2) *P. Athanaſ. Kircherus Muſurg. Lib. 5. pag. 393. T. 1.* Fugæ liberæ ſive imitantes vocantur illæ, quæ non adeò rigoroſis legibus tenentur, uti fuga ligata & canones, de quibus in ſequentibus; ſed pro libitu hinc inde vagantur, inſequentes ſe nunc in principio, iam in medio, modo in fine. Atque hæ ſunt omnium uſitatiſſimæ, atque in nullo non Authore obviæ. Poſſunt autem varjis modis inſtitui, in quotlibet vocibus, in tetraphonijs maximè elucet artificium; In quibus modò duæ, modò omnes voces, ſemitas tendunt phonagogæ. Fiunt hujuſmodi fugæ per varia intervalla. *J. J. Rouſſeau Diction. de Muſique pag. mihi 254.*

(3) *Il P. Ludovico Zacconi da Peſaro Agoſtiniano Pratica di Muſica P. 1. Lib. 1. Cap. 56. pag. 46. terg. ci dimoſtra con chiarezza, come tanto ne' Canoni, che nelle Fughe ſciolte debbono praticarſi le Riſpoſte alla Terza, Seſta, Seconda, Settima, e loro replicate. Dice egli che ſi viene a* mutar il nome alle Figure: come ſaria a dire ſe la parte
a. ♮. c. d. e.
che incomincia dice *Re mi fa ſol la*, colui che l' ha da ſeguitare alla Seconda ... biſo-
♮. c. d. e. f.
gna che cominci & dica *Mi fa re mi fa*. Così ancora ſe uno ha da ſeguitar alla Terza ...
c. d. e. f. g.
in queſto modo ha da cominciare *Do re mi fa ſol*. *Da tutto ciò rilevaſi, che le Riſpoſte agli Intervalli accennati non ſono Reali, ma ſempre d' Imitazione.*

dotta quella varietà tanto gradita agli Ascoltanti. In oltre, se il *Soggetto* sarà composto di più parti, potrà nel corso della *Fuga* ripigliare or l' una, or l' altra delle Parti, col rispondere vicendevolmente all' una, e all' altra, talche risulti una gara fra le Parti, e in tal modo venga a recar piacere e diletto. Il seguente Esempio potrà servir di norma a quanto sin quì si è detto intorno alla *Fuga d' Imitazione*.

*Prima Parte del Soggetto. Seconda Parte del Soggetto.*

*Seconda Parte al Contrario.*

Dimo-

Dimostrate le principali specie di *Fuga*, sarebbe quì luogo esporne molte altre da più periti Maestri introdotte, ma siccome di esse occorrerà far menzione in appresso, perciò potrà il Giovane Compositore riscontrarle nei seguenti Esempj, così pure nella prima Parte di questo Esemplare.

## *Del Compimento di tutta la Fuga.*

Sin' ad ora non si sono dimostrate, che le sole Regole spettanti alla prima parte di qualunque specie di *Fuga*, che sono la *Proposta*, e la *Risposta*, onde è ormai tempo che si venga a dimostrare ai Giovani Compositori, come devono condurre tutta intera la *Fuga*, affinchè possano evitare il pungente, ma lepido rimprovero fatto da Gio: Andrea Angelini Bontempi (1), in occasione che egli prende ad esaminare il significato dei vocaboli, *Fuga*, *Reditta* &c., il qual dice, che questo nome di *Fuga non conviene se non alle Composizioni di quei semicontrapuntisti, che tessendovi il principio di qualche Fuga, apena l' hanno fatto sentire una sol volta in una delle Parti, che cantano, o in due, portandosene via seco il mezo, e 'l fine, fugge così velocemente, che non è più possibile il poterlo con l' udito raggiungere*. Per isfuggire dunque questa taccia, deve il Giovane Compositore, dopo le *Risposte* di tutte le Parti, delle quali sarà composta la *Fuga*, *Rovesciar* (2) la *Proposta*, e le *Risposte*. Consiste questo rovesciamento nel ripigliar di nuovo il Soggetto tanto l' *Antecedente*, che il *Conseguente*, con questo però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v. g. se il Contralto ha proposto nella Corda fondamentale, o Ottava del Tuono, rovesciando deve ripigliar il Soggetto nella Quinta, e così scambievolmente devono praticarsi le altre Parti, quelle che hanno risposto nella Quinta del Tuono nel rovesciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava. Servirà d' Esempio la seguente *Fuga* a quattro Voci, la quale essendo composta di un *Soggetto*, e *Contrasoggetto* (3) a parte per parte andaremo esponendo, acciocchè il Giovane Compositore possa instruirsi dei varj metodi con i quali si può condurre una *Fuga*.

Da

(1) *Histor. Musica P. 2. della Pratica Moderna Carol. 21. pag. 144.*

(2) *Affine di evitare l' equivoco, che potrebbe produrre questo vocabolo di* Rovesciare, *deve avvertirsi, che tre sono i di lui significati; l' uno di* Rovesciare *gl' Intervalli, e l' Armonia, di cui se ne è parlato alla pag. 98. e 167. della prima Parte di questo Esemplare; l' altro di* Rovesciar *il Soggetto per moto contrario, talmentechè fra di loro vengono a corrispondere i Semituoni, come si è dimostrato alla pag. 84. 85. della prima Parte, e alla pag. 169. di questa seconda Parte; il terzo è quello del quale presentemente trattiamo.*

(3) *Osservisi, come dall' unione del Soggetto col Contrasoggetto, ne viene a formarsi un Contrappunto Doppio alla Sesta di sotto, come vedrassi in appresso alla Casella 16., e 17.*

Soggetto . Contrasoggetto .

Da questa parte di *Fuga* rilevasi la *Proposta* fatta dal Soprano, che da *D la sol re* Quinta del Tuono discende a *G sol re ut* Ottava della fondamentale, e il Contralto con la *Risposta* da *D la sol re* discende alla Quinta; onde

for-

formando queste due Parti l'Ottava composta di una Quinta, e di una Quarta, vengono a far conoscere essere questa *Fuga* del Tuono. Alle due accennate Parti acute corrispondono in Ottava grave il Tenore al Soprano, e il Basso al Contralto, nell' istesso modo vien condotto il *Contrasoggetto*. Da tutto ciò rilevasi, che questa *Fuga* è del secondo Tuono trasportato alla Quarta sopra (1), perchè contiene in se tutte quelle condizioni, che richiede il secondo Tuono descritte nella prima Parte di questo Esemplare alla pag. 17. Passa di poi ognuna di queste Parti a *Rovesciar* la *Fuga*, il Soprano mutando la Corda di *D la sol re* in *G sol re ut*, il Contralto di *G sol re ut* in *D la sol re*, e l' istesso vien praticato in Ottava grave dal Tenore, e dal Basso, ed ecco adempito quanto è stato prescritto da' Maestri tanto nella *Proposta*, e *Risposta* della *Fuga*, che nel di lei *Rovesciamento*.

*Proseguimento della proposta Fuga.*

14. 15. 16. 17. 18.

19. 20.

Varj

(1) *Non sarà discaro al Giovane Compositore l' esporli la ragione, per cui sia stato introdotto il trasporto dei Tuoni descritteci da Rocco Rodio Regole di Musica pag. 63. Ediz. del 1626. ne'*